

Александр
Кан

Курёхин

Шкипер
о Капитане

18+



Легенды русского рока

Александр Кан

Курехин. Шкипер о Капитане

«Издательство АСТ»

2020

УДК 785.071.1(092)(470)

ББК 85.318(2)6-8

Кан А.

Курехин. Шкипер о Капитане / А. Кан — «Издательство АСТ»,
2020 — (Легенды русского рока)

ISBN 978-5-17-118132-1

Первая и уникальная в своем роде попытка приблизиться к пониманию личности Сергея Курехина – самой парадоксальной и противоречивой фигуры на отечественной музыкальной сцене.

УДК 785.071.1(092)(470)

ББК 85.318(2)6-8

ISBN 978-5-17-118132-1

© Кан А., 2020

© Издательство АСТ, 2020

Содержание

Предисловие	6
Первое впечатление	8
Предзнакомство	10
Знакомство	13
Ефим Барбан	21
Клуб современной музыки	24
Музыкант-резидент	27
Эмансипация сайдмена	32
Выход на Запад	37
Первое интервью	43
Зёрна «Поп-Механики»	53
Заключительный аккорд	57
Консульские связи	60
Инквизиция	64
Пристанище у Достоевского	69
Чердаки, подвалы и задворки	72
Саксофонная дипломатия	76
КГБ! На помощь!	81
Курёхин и БГ – союз и сотворчество	85
«Поп-Механика»	95
Red Wave – прорыв и разрыв	106
«Товарищи»	113
«Насекомая культура» и Киверпуль	116
Америка – Нью-Йорк, Knitting Factory и Джон Зорн	120
Америка – Вашингтон и конкурс Телониуса Монка	125
Америка – Майами, New Music America и Дэвид Мосс	128
Америка – Калифорния и Аризона	132
Джон Кейдж и «Водная симфония»	138
Кризис жанра	141
И вновь БГ: «Детский альбом» и «Два капитана 2»	147
Кино, театр, ТВ	153
Политическая механика	163
Новая идеология – новая эстетика	170
Последняя музыка	173
Болезнь и уход	176
Послесловие	179

Александр Кан

Сергей Курёхин: Шкипер о Капитане

© А. Кан, 2020

© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2020

Слово «капитан» в обиходе аквариумной компании появилось в период записи альбома «Радио Африка», куда вошла песня «Капитан Африка». Сергей «Африка» Бугаев, хоть и был тогда уже всеобщим знакомцем и даже любимцем, по возрасту претендовать на титул капитана никак не мог. В капитаны были произведены Гребеничиков и Курёхин: Капитан Существенный и Капитан Непорочный. Кто был кто в памяти даже у самих капитанов не сохранилось. Теперь БГ говорит: «Я даже не уверен, что мы сами это знали». У Гребениčkова это прозвище довольно быстро всеми забылось (вплоть до фильма «Два капитана 2»), а вот за Курёхиным закрепилось.

Меня же Боб тогда окрестил Шкипером. Предполагалось, видимо, что я с моим на тот момент еще вполне минимальным организаторским опытом тоже буду играть какую-то ведущую роль на корабле двух капитанов. Прозвище не прижилось, да и не знал о нем почти никто, кроме двух «Капитанов» и самого «Шкипера». Возродила его эта книга, но все равно прозвищем этим не пользуется никто ...кроме его создателя. И по сей день, вот уже почти сорок лет, всякая эсэмэска, всякий e-mail, всякий телефонный звонок от БГ начинаются с теперь уже лишь нам двоим понятного обращения «Шкипер!»

Предисловие

Мы познакомились с Сергеем Курёхиным в 1978 году, быстро подружились и были близки вплоть до самой его смерти в 1996-м. В 1978-м нам было по двадцать четыре года, он был еще совсем молодым, делающим первые шаги в общем тогда для нас всепоглощающем интересе – новой, неортодоксальной, смелой, дерзкой музыке.

Мы почти сразу же погрузились в бесчисленное количество совместных проектов – он как музыкант, я как организатор.

Совместная работа сильно сблизила и по необходимости – просто никому другому тогда это еще и в голову не приходило – я начал писать о Курёхине. Первый мой текст о нем – короткая, сухая биографическая справка на самую первую пластинку, где он играл, «Jam Session Leningrad», – появился еще в 1980 году. С тех пор было бесчисленное количество аннотаций, рецензий, интервью, пояснительных комментариев к новым релизам, анонсов к юбилеям и фестивалям. Разумеется, все эти годы – особенно после июля 1996-го – я думал о книге.

Наконец в 2012 году книга появилась. Вот эта самая, «Курёхин. Шкипер о Капитане». У вас в руках ее второе издание.

Эта книга очень субъективна. Она не биография, не творческий портрет и не всесторонний анализ того, что представлял собой Сергей Курёхин – художник, мыслитель и человек.

С первых дней знакомства Сергей поразил и захватил меня неумной энергией, буйной фантазией, неограниченной эрудицией, нередко граничащей с безумием, дерзостью и непредсказуемостью своих идей. Неслучайно именно безумие он выдвигал в качестве своего основополагающего художественного принципа. Однако за этим кажущимся безумием чаще всего кроилась грандиозность замысла, все величие которого открывалось окружающим – в том числе и мне – далеко не сразу.

Я много думал о Курёхине, анализировал, пытался понять на основе того, что он делал, и того, что я о нем знаю, мотивы движений его души, их цели и конечный результат. В этой книге я просто попытался самым простым и понятным языком написать о том, что я видел, что помню, чему был свидетелем.

Когда эта книга только задумывалась, десять лет назад, мне многие твердили: «Кто же, как не ты! Ты ведь про него все знаешь! Пиши!» Другие, заговорщицки улыбаясь, говорили наоборот: «Ну ты всего не знаешь!» И тем, и другим я отвечал: «Всего про Курёхина не знает никто!» И приводил в качестве примера известную древнюю притчу о слоне и слепых. Семеро слепцов, скитаясь по пустыне, наткнулись на слона и стали ощупывать неведомое им большое животное. «Да это ствол дерева!» – воскликнул один, сжав в объятиях огромную слоновью ногу. «Нет, это змея!» – сказал другой, ощупывая хобот. «Да нет же, это веревка!» – возразил им третий, которому удалось ухватить развевающийся хвост. «Все вы ничего не понимаете! Это просто стена», – сказал четвертый, упершись руками в огромный бок. Ну и так далее...

Так и мы все с Курёхиным. Всякий пишущий или вспоминающий о нем начинает с набившего уже оскомину стандартного перечисления: музыкант, композитор, актер, постановщик мультимедийных шоу, создатель «Поп-Механики», режиссер, телеведущий, художественный и политический провокатор. И хотя мы, в отличие от слепцов, видим, казалось бы, всю фигуру, которая теперь уже не скрывается за своими острыми, язвительными и бесконечно смешными интервью, понять ее, тем не менее, и сегодня, спустя почти четверть века после курёхинского ухода, не многим проще, чем это было при его жизни.

Это, второе издание книги, значительно расширено и дополнено. В него вошли некоторые новые, вскрывшиеся за минувшие десятилетия факты, новые мысли, новые рассуждения. В то же время в нее добавлено и много старого. «Шкипер о Капитане» писался почти сразу

после моей первой книги и вышел в том же издательстве, что и «Пока не начался Jazz». Сейчас, по прошествии лет, понятно, что некоторые главы из той первой книги, относящиеся к раннему периоду нашей совместной работы, просятся и сюда – они дополняют и обогащают картину жизни музыкального, художественного андерграунда Ленинграда начала 1980-х.

Я также снабдил книгу обширным аппаратом примечаний и комментариев. Тогда, десять лет назад казалось, что все всё знают, что память крепка, и что многочисленные персонажи и артефакты из нашей отечественной и западной культуры, которые окружали Курёхина и формировали его мир, читателю должны быть известны. Теперь ясно, что они нуждаются в пояснениях. Эти примечания создают контекст, помогают понять обширный и зачастую непостижимый мир культурных и человеческих пристрастий Сергея Курёхина.

Интерес к его личности с годами не тускнеет, а наоборот, кажется, только растет. Написано много, и еще больше будет написано. Ведется тщательная скрупулезная работа по восстановлению крайне обширной дискографии музыканта, собранию воедино, переизданию уже известных и изданию до сих пор неизданных, разбросанных по всему свету аудио- и видеозаписей его концертных выступлений, радиопередач, интервью. Проводятся выставки, появились и продолжают появляться книги, статьи, даже научные диссертации. На их основе, на основе собственных многочисленных и жутко противоречивых курёхинских высказываний, воспоминаний тех, кто его знал, рассуждений, размышлений и анализа будет когда-нибудь, возможно, создан всеобъемлющий и всесторонний научный труд, своеобразная энциклопедия Курёхина, в которой можно будет суммировать его творчество, его идеи и его личность.

Но, скорее всего, этого не произойдет. Просто потому, что это, как мне кажется, невозможно. Не берусь предсказывать, появится ли со временем курёхиноведение как отдельная дисциплина, но, если и появится, то, как в каждой настоящей дисциплине, в ней будет множество версий, теорий и мнений, не только не совпадающих, но и зачастую противоречащих друг другу.

Имя Курёхина прочно укрепилось в истории советского российского искусства и общественного сознания последней четверти XX века. Названный его именем SKIF – Фестиваль Сергея Курёхина – проводится ежегодно с 1997 года. Работают Фонд Сергея Курёхина и Центр современного искусства, вручается Премия Сергея Курёхина. Более того, имя и невероятный жизненный драйв Курёхина уже мифологизированы. В 2005 году петербургский писатель Павел Крусанов опубликовал роман «Американская дырка», в котором не умерший, а всего лишь скрывшийся от всеобщего внимания Курёхин возвращается к жизни и начинает творить уже геополитические авантюры-мистификации, по сравнению с грандизным размахом которых меркнут и «Поп-Механики», и «Ленин-гриб», и его политические эскапады последнего года жизни.

Я не претендую ни на полное знание о Курёхине, ни на полное понимание его. Я вполне удовлетворюсь ролью одного из слепцов. Быть может, все вместе мы сумеем приблизиться к истине. Хотя что такое истина? И есть ли она? Скорее, мы всего лишь обогатим и разнообразим картину.

Что уже, я считаю, неплохо.

Первое впечатление

Он выпорхнул из-за кулис неожиданно – молодой, выглядящий совершенно по-мальчишески, в каком-то заурядном свитерке, обычных брюках и с длинными, ниспадающими на плечи и отливающими вороным блеском волосами. Выпорхнул и тут же сел за стоящий у края сцены рояль, почти полностью скрывшись за его такой же вороненой машиной. Молоды были и двое из трех его партнеров по ансамблю – стройный, худощавый бас-гитарист и маленький, приземистый, с копной мелко выющихся волос барабанщик. Лидер был явно старше – массивная крупная фигура тенор-саксофониста прочно доминировала на сцене: внешним обликом, лаконичными немymi командами, которые он жестами подавал своим музыкантам, – где кому вступать, где изменить темп, а где и вовсе закончить тему. Но главное – он доминировал звуком: мощным, сочным, густым тоном, длинными, протяжными и в то же время необыкновенно подвижными и острыми фразами. Саксофону в джазе по чину положено лидировать, и саксофонист-лидер в полной мере отвечал своей роли.

Впрочем, очень быстро я почувствовал, что не отвожу глаз именно от пианиста. Ничего подобного мне до той поры не только живьем со сцены, но даже и в записи слышать еще не приходилось. Именно от него исходил главный энергетический заряд. Техника его, молниеносность, с которой длинные тонкие пальцы летали по клавишам, казались невероятными, совершенно феноменальными. Он не просто подыгрывал, аккомпанировал саксофону. Он подпрыгивал на стуле, залезал руками внутрь огромного рояльного чрева, чего-то там шерудя, скребя то рукой, то барабанной палочкой по струнам, производя неслыханные мною прежде звуки. Его бесконечные, страстные, громкие, яростные, неистовые перкуSSIONные пассажи создавали ту самую музыку, которую мне хотелось слышать, – мощный, энергичный, динамичный, искрометный фри-джаз¹. К тому же, в отличие от могучего, но несколько тяжеловесного и угрюмого саксофониста, он искрился молодостью, весельем, чисто юношеским задором. Я был совершенно очарован.

Саксофониста звали Анатолий Вапиров², и именно это имя привлекло меня в тот вечер в октябре 1978 года в зал Дворца культуры им. Горького в Ленинграде. Огромное здание конструктивистской архитектуры на площади Стачек – прямо у Нарвских ворот, на обочине центра, в преддверии пролетарской окраины с господствовавшим там заводом им. Кирова, – неутомимый джаз-энтузиаст Владимир Фейертаг³ выбрал для проведения первого в Ленинграде за долгое время крупного джаз-фестиваля. Уже год спустя фестиваль стал регулярным, получил название «Осенние ритмы» и превратился в главное событие джазового сезона не только в городе, но и во всем СССР.

Ураганный фри-джаз вапировского квартета тем более меня захватил, что оказался совершенно неожиданным. Я был ошеломлен, потрясен, ошарашен. Пробрался за кулисы и, найдя Вапирова, протянул ему для автографа специально принесенную для этой цели пластинку (первый и последний случай в моей жизни, когда я брал автограф у артиста). Говоря

¹ Фри-джаз (*англ.* free jazz, свободный джаз) – направление джазовой музыки, сложившееся в США в конце 50-х годов и характеризовавшееся крайне свободной, почти спонтанной, не привязанной к мелодии-теме импровизацией. (*Здесь и далее – примечания автора*).

² Анатолий Вапиров (род. 1947) – советско-российский и болгарский саксофонист, кларнетист, композитор. В 1970-80-е годы – один из ведущих советских джазовых музыкантов. В своем творчестве сочетает энергетический напор свободного джаза и монументальность классической композиции. Сотрудничество с Вапировым было первым серьезным приобщением Курехина к свободному джазу. В 1986 году уехал на историческую родину в Болгарию. Основатель и директор Международного джазового фестиваля в Варне.

³ Владимир Фейертаг (род. 1931) – крупнейший исследователь и организатор джазовой жизни в СССР и постсоветской России, сооснователь первого в СССР джазового клуба «Д-58», основатель и продюсер многочисленных джазовых фестивалей, автор многочисленных работ по истории и теории джаза.

с Вапировым – разговор был короткий, – постоянно оглядывался по сторонам, пытаюсь найти того самого пианиста, ставшего для меня главным открытием дня. Но его нигде не было. «А пианист-то ваш где?» – спросил я у Вапирова. «Да убежал уже», – ответил тот. В ответе этом услышалось мне что-то снисходительно-отеческое: мол, что с него возьмешь, с мальчишки? «А как его хоть зовут-то?» – спросил я. И услышал в ответ ничего не говорящее мне имя – Сергей Курёхин.

Предзнакомство

Фестиваль в ДК им. Горького стал для меня настоящими воротами в джазовую жизнь Ленинграда. Там же, в ДК им. Горького, я увидел и стол с продававшимися на нем абонемен-тами на сезон лекций-концертов в джаз-клуб «Квадрат»⁴. Немедленно купил абонемент – и на первой же лекции узнал, что в клубе проходят еще и еженедельные встречи, на которые я, конечно же, с неистощимым энтузиазмом неофита, сразу стал ходить, превратившись, таким образом, в полноправного члена клуба.

«Квадрат» не имел ничего общего ни с тем, что подразумевается под понятием «джаз-клуб» сегодня, ни с тем, что подразумевалось под словом «клуб» в советской жизни. Заправлял там милейший и преданнейший джазу ветеран Натан Лейтес⁵, начинавший каждое заседание с обращения к клубменам: «Товарищи бояре!» Атмосфера была доброжелательная, но собственно музыки в повседневной работе клуба почти не было – все съедала организационная рутина, необходимая для обеспечения скромной концертной и концертно-лекционной деятельности клуба: раз в месяц большой концерт в Большом зале ДК им. Кирова, и раз в две недели лекция-концерт в Малом. Вся эта рутина – расклейка афиш, перетаскивание аппаратуры, попытки пробить рекламу концертов в газетах и на радио – была работой совершенно необходимой, но малоувлекательной.

Но со мной там случилось главное. Я нашел круг единомышленников, людей, как и я, интересовавшихся не столько джазом, сколько новой, нестандартной, не поддающейся однозначному определению музыкой – будь то авангардный, экспериментальный рок, свободный джаз или же академический авангард. Воспитавший наше поколение рок – пусть даже самый сложный, самый оригинальный, самый самобытный – к тому времени постепенно сдулся, и я был убежден, что поиск новой оригинальности неизбежно ведет к авангарду, в первую очередь джазовому, какие-то крохи которого я уже успел зацепить.

Среди, по большей части традиционно, мейнстримовски ориентированной «квадратной» публики мне, действительно, удалось сыскать нескольких единомышленников. Был среди них и молодой, энергичный и такой же, как и я, беззаветный энтузиаст нового, человек по имени Гена Бревде. Он только-только закончил какой-то технический вуз и ходил даже, кажется, на какую-то работу. Все свое время и внимание, однако, он уделял искусству – слушал музыку, бегал по концертам, выставкам и литературным чтениям и даже сам писал стихи. Когда, едва познакомившись, я поделился с ним своими впечатлениями о молодом пианисте, поразившем меня в составе вапировского квартета, Гена тут же отозвался: «А, Серёжка Курёхин! Конечно, знаю! Тут, кстати, у него концерт-встреча, не хочешь сходить?» Естественно, я хотел.

Встреча проходила в каком-то небольшом зальчике – убей, не помню, что именно там находилось, и где это было. Кажется, впрочем, был это клуб музыковеда Абрама Юсфина⁶. Этот феноменально образованный в области музыки человек был намного нас всех старше и по генеалогии своей культурной ни к джазу, ни к року никакого отношения не имел. Тем не менее, и к новой музыке, и к молодым музыкантам он относился всегда с большой симпатией и

⁴ Джаз-клуб «Квадрат» был создан в ДК им. Ленсовета в 1964 году. Название «Квадрат» (*англ.* chorus) означает одно законченное проведение темы в джазе. В течение десятилетий клуб мигрировал по различным дворцам и домам культуры. В описываемый период был главным центром джазовой жизни Ленинграда.

⁵ Натан Лейтес (1937–2013) – видный деятель джазового движения в Ленинграде-Петербурге. С момента основания «Квадрата» в 1964 году и вплоть до своей смерти Лейтес был бессменным председателем клуба.

⁶ Абрам Юсфин (1926–2011) – один из немногих профессиональных советских музыковедов, всячески поддерживавших новые экспериментальные музыкальные направления. Его широчайшая эрудиция и неподдельный интерес к выходящим за рамки советского официоза музыкальным движениям сделали его популярной среди неофициальных музыкантов фигурой. В 1980-е годы входил в жюри фестивалей Ленинградского Рок-клуба.

по мере своих сил-возможностей помогал. Силы-возможности были не ахти какие. Ну, можно было пригласить на какую-то свою лекцию в какой-нибудь то ли ЖЭК, то ли районную библиотеку поиграть в качестве музыкального сопровождения. Уж не знаю, получал ли Курёхин за такие выступления хоть какой-нибудь гонорар. Если и получал, то сущие гроши – рубля три, не больше. Суть, однако, заключалась не в деньгах. Это была еще одна, чрезвычайно по тем временам редкая возможность где-то выступить, показаться, играть свою музыку и потенциально привлечь к себе внимание хоть кого-нибудь из собравшейся публики – по большей части, правда, случайной и не очень-то понимающей, что он делает.

В тот раз Курёхин поиграл перед собравшимися тетушками примерно с полчаса. Учитывая атмосферу и контингент, уже не молотил по клавишам с прежней яростью, и музыка носила куда менее ярко выраженный фриджазовый характер. Скорее это были полуджазовые, полумимпрессионистические импровизации, в духе Кита Джарретта или Чика Кориа.

Тут же я впервые услышал, как он говорит. Формат вечера подразумевал ответы на вопросы. Разумеется, ни вопросов, ни ответов я не помню – с тех пор прошло больше сорока лет. Помню лишь общее настроение – обаятельный молодой человек, здраво и разумно рассуждающий о музыке, об искусстве, о культуре. Никаких признаков ставшего потом его фирменным знаком стеба не было еще и в помине. Да и быть не могло. Не хватало еще славы, не хватало даже какой бы то ни было мало-мальской известности, а на саркастический, постмодернистский стеб нужно иметь право, завоеванное хоть какой-нибудь артистической репутацией. Репутации пока было очень мало, да и время постмодерна еще явно не настало.

По каким-то причинам, вспомнить которые сейчас не представляется возможным, мы тогда не познакомились – видимо, как и после концерта на джаз-фестивале, ему нужно было срочно мчаться куда-то по очередным неотложным делам.

Бревде обещал непременно нас познакомить и готов был сделать это даже без собственного участия – снабдить нас телефонами друг друга. Впрочем, выяснилось, что у Курёхина телефона нет, и связь может быть исключительно односторонней. «Он тебе сам позвонит», – заверил меня Бревде.

Следующая встреча произошла еще до звонка, совершенно случайно... в автобусе. В обычном рейсовом автобусе номер 106, который соединял мой проспект Энергетиков – по ленинградским меркам далекая глушь – с ближайшей станцией метро «Площадь Ленина», где находился Финляндский вокзал, именовавшийся в просторечии «Финбан». На следующей же остановке после нашей, когда автобус еще не успел свернуть с Энергетиков на Шоссе Революции, в салон ввалилась компания из трех невероятно шумных молодых людей, одним из которых, к моему совершеннейшему удивлению, оказался Курёхин. Каким таким чертом эту модную компанию занесло в нашу тьмутаракань?

Двумя тогда мне еще совсем неизвестными друзьями Курёхина были Болучевский⁷ и Пумпян⁸. Ехали они, как потом выяснилось, с «точки» – так тогда на музыкантском жаргоне называлось репетиционное помещение. Находилась она, по иронии судьбы, на том же проспекте Энергетиков, где жил я, на втором этаже обычного продмага-стекляшки. Там хранился полноценный концертный «аппарат» (то есть, концертная аппаратура – усилители и динамики) известного в городе «аппаратчика» по фамилии Дрызлов. Репутация у него была препарирующая, но аппарат есть аппарат – вещь по тем временам редкая и чрезвычайно ценная. Изредка там даже проходили какие-то концерты, и там же обосновалась на короткое время так, увы,

⁷ Владимир Болучевский (1954–2013) – саксофонист, играл в «Аквариуме», «Воскресенье», «Поп-Механике». Близкий друг Сергея Курёхина. В 1990-е годы оставил музыку, занялся литературной работой, автор многочисленных романов и сценариев, главным образом детективного жанра.

⁸ Александр Пумпян – джаз- и рок-гитарист, в 1970-80-е годы играл в различных составах, в том числе в джазовом ансамбле Давида Голощёкина. Впоследствии иммигрировал в Израиль.

и не реализовавшаяся по-настоящему группа Mardi Gras⁹, в которую аккомпанировать своим песням Володя Болучевский привлек друзей-джазменов – Курёхина, Пумпяна, кого-то еще. По всей видимости, именно с одной из репетиций Mardi Gras и ехала тогда честная компания.

Опять-таки по иронии судьбы в том же самом помещении спустя некоторое время сумел каким-то образом выторговать себе комнатуху для репетиций барабанщик сначала «Пикника», затем «Аквариума», «Странных Игр», «Поп-Механики» и еще с полдюжины ленинградских групп Саша Кондрашкин¹⁰. Жил он прямо напротив этой самой стекляшки и поначалу колошматил по барабанам прямо в своей однокомнатной квартирке. Очень скоро соседи, разумеется, взбунтовались не на шутку, и по чьей-то наводке Кондрашкин устроился со своими барабанами в пустовавшей комнатке на том же втором этаже. Его грохот я постоянно слышал, приходя в стекляшку за покупками, и нередко, прямо с сумкой с продуктами, захаживал к нему поболтать.

Все это, однако, случилось много позже. Кондрашкина я, правда, ко времени описываемой встречи в автобусе уже знал – он, как и я, по вторникам ходил на еженедельные посиделки в каморку на пятом этаже ДК им. Кирова, где располагался джаз-клуб «Квадрат». Приезжали туда кто откуда, а вот возвращались мы с Кондрашкиным домой с дальнего Васильевского на свои запредельные и расположенные в другом конце города Энергетики вместе. Так и подружились. Но ни я, ни Кондрашкин никаких Курёхина с Болучевским и Пумпяном, Вапирова и «Аквариума» еще и близко не знали.

Гитарист Саша Пумпян, тогда ближайший друг Курёхина, был человек скромный и тихий, Володя Болучевский же – подлинный ураган, искрометный вихрь, неостановимый фонтан шуток, прибауток, колкостей, острот. Ввалившись в автобус, компания тут же вступила в оживленное препирательство с кондуктором. Препирательство совершенно незлобное, не ради пяти копеек, а просто так: поразмять языки, потешить себя, позабавить честной народ, подразнить миловидную кондукторшу. Не будь она миловидной, скорее всего, и всего спектакля не было бы. Солировал Болучевский. Пумпян, как это ему свойственно, лишь хихикал, а Курёхин время от времени помогал другу. Народу в автобусе было немного, и Курёхин то и дело бросал взгляд на нас с женой. Попыток заговорить с его стороны, тем не менее, не было. Я в свою очередь тоже не решался вмешаться в бурный словесный фейерверк, и мы, как не представленные друг другу английские лорды, так и доехали до Финбана, где, выйдя из автобуса, отправились каждый в свою сторону.

⁹ Mardi Gras – группа, собранная Владимиром Болучевским в кафе «Северянка» на проспекте Энергетиков весной 1979 года. Название – с французского «жирный вторник» – означает последний день карнавала перед Великим постом, аналог православной Масленицы. Пышно празднуется в Новом Орлеане. В состав группы кроме самого Болучевского (вокал, саксофон) входили Александр Пумпян (гитара), Сергей Курёхин (клавишные), Александр Машарский (бас), Валерий Брусиловский (барабаны). Дальше репетиций и пары выступлений в «Северянке» Mardi Gras, однако, не продвинулась.

¹⁰ Александр Кондрашкин (1956–1999) – джаз- и рок-барабанщик, один из самых востребованных музыкантов Ленинградского Рок-клуба. Играл в группах «Пикник», «Аквариум», «Странные Игры», «АВИА», «Тамбурин», «Объект Насмешек». В начале 1980-х параллельно с роком активно занимался джазовым авангардом в сотрудничестве с Сергеем Летовым и Владимиром Макаровым. Один из двух (наряду с Георгием «Густавом» Гурьяновым) постоянных барабанщиков «Поп-Механики».

Знакомство

Звонок раздался чуть ли не на следующий день, спустя буквально недели три после памятного вапировского концерта: «Алик? Это Сергей Курёхин». Звонил, как всегда, из автомата, поэтому долго не говорили – только условились о встрече. Встречались, вопреки бытующему сейчас представлению о единственном и неизменном месте встреч всей тусовки-богеми, вовсе не в «Сайгоне»¹¹. Правда, от «Сайгона» совсем недалеко – у расположенных рядом друг с другом то ли «Букинистического», то ли «Академкниги» на Литейном. Почему все же не в «Сайгоне»? Встречу назначал, разумеется, он, и, как мне сейчас кажется, в его представлении «Букинист» и «Академкнига» выглядели попрстойнее «Сайгона». Я ведь был человек незнакомый, не из тусовки, и ему, видимо, важно было произвести «правильное» впечатление. Впрочем, справедливости ради надо сказать, что он тогда множество встреч назначал на этом книжном пятачке, месте сбора многочисленных книжников – как искренних библиофилов, так и «жучков»-книготорговцев, в обществе которых он тогда проводил немалую часть своего времени.

Впрочем, по тем временам отличия библиофилов от «жучков» были весьма условными. Речь, разумеется, не о заурядных книжных спекулянтах, перепродававших на черном рынке тогдашние дефицитные хиты вроде теперь уже прочно забытой «Графини де Монсоро». И не о тех, кто покупал-продавал совсем другие книги, например, жутко ценившиеся собрания сочинений или редкие импортные альбомы Ван Гога, Пикассо или – даже! – Сальвадора Дали. Круг Курёхина включал людей, уважавших и, соответственно, покупавших-продававших дореволюционные издания русской литературы и философии. Книги эти обладали коллекционной, антикварной редкостью, и даже официально, на полках того же «Букиниста», стоимость их достигала средней зарплаты советского инженера. Разумеется, материальная составляющая играла немалую роль в этих занятиях, и некоторые библиофилы, начав с искреннего увлечения предметом – то есть коллекционирования старых редких книг, недоступных в советских магазинах или библиотеках, – постепенно превращались в профессиональных книжных торговцев. Тем более, что многие сочинения русских философов конца XIX – начала XX веков считались если не откровенно антисоветскими, то реакционными, и на полки даже букинистических магазинов попасть не могли уже по идейным соображениям. В магазинах, как и везде, существовал жесткий цензурный контроль. Поэтому-то местом «работы» для «чернокнижников», как их называли, и были, собственно, либо подворотни букинистических магазинов (у входа в подвал, где находился отдел скупки, на страже постоянно стояли сумрачного вида мужчины, спрашивающие каждого, кто шел туда с портфелем или сумкой: «Что продаем?») – в надежде выловить и перехватить изредка попадающуюся среди всяческого советского мусора редкую антикварную жемчужину), либо окрестные дворы и скверы, где и вершились сделки.

Сам Курёхин книгами не торговал, но активно в этой среде крутился – он тогда вовсю увлекся этой самой русской философией, захлеб читал Бердяева, Соловьева, Шпета, Шестова, Флоренского и многих других. К тому же, кажется мне, он тогда стремился немного отойти от старого, чисто хиппистски-музыкантского круга своего общения, символом которого был для него «Сайгон», и перейти в более «солидный» интеллигентно-книжный круг, сосредоточенный в нескольких сотнях метрах выше по Литейному. А может быть, это мне лишь кажется, и никакого особого смысла в определении места нашей встречи и не было.

¹¹ «Сайгон» – неофициальное название кафетерия гостиницы «Москва» на углу Невского и Владимирского проспекта, с момента открытия в 1964 году излюбленное, из-за идеально центрального расположения, место встречи ленинградской неофициальной богемной культуры. Завсегдатаями «Сайгона» в разное время были писатель Сергей Довлатов, художник Михаил Шемякин и многие другие. С 1981 года, с момента появления на соседней улице Рубинштейна Ленинградского Рок-клуба, «Сайгон» стал популярным местом встреч рок-музыкантов и их почитателей.

Мне, впрочем, было все равно. Главное – говорить, а где – не так уж и важно. Свернув с Литейного, мы пошли по улице Пестеля, пересекли мост Пестеля (теперь Пантелеймоновский) рядом с Летним садом, прошлись по набережной Мойки, свернули на канал Грибоедова, вышли к Дому книги, покрутились там немного и по Невскому, совершив почти полный круг, все же дошли до неизбежного «Сайгона».

О чем говорили? О чем мы могли говорить, как не о музыке? Встретились мы впервые, но общего у нас оказалось невероятно много. Да, было некоторое сходство биографий – мы ровесники, оба выходцы из южных городов (он, родившийся в семье обреченного на вечное странствование по просторам необъятной родины советского офицера, детство провел в Евпатории; я рос относительно недалеко – в Херсоне). Но главным, разумеется, было другое – несмотря на огромную разницу в окружении и социальной среде, к моменту встречи, к осени 1978-го, года мы пришли с удивительно сходными музыкальными интересами.

Корень этих интересов был один – рок. Причем, в отличие от уникальных гениев-самородков БГ и Майка, уловивших в западном роке тонкую поэтическую струю – Дилана, Лу Рида, Марка Болана, – мы с Курёхиным развивались куда более стандартным для росших в 1960-е советских любителей рока путем. Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin и, конечно же, prog rock¹², который мы тогда называли арт-рок: Emerson, Lake and Palmer, Yes, Gong, Soft Machine, King Crimson, Henry Cow. Нетрудно уловить принципиальную разницу: если БГ с Майком интересовали слово, поэтика, едва уловимый дух рок-н-ролла, то нас – замысловатая, изощренная композиционная составляющая. Не только и не столько виртуозность (Джими Хендрикс оставался на периферии наших интересов), сколько усложнение формы, тяготение к некоему универсальному музыкальному языку, в котором все известные и неизвестные нам музыкальные формы сливались в некоем синтетическом экстазе. Юношеским героем Курёхина был Кит Эмерсон – музыкант, нанизывавший формальную сложность языка классической музыки на стержень рок-экспрессии и рок-энергетики. И пусть «Концерт для группы с оркестром» Деер Purple¹³ уже тогда казался неудачным, наивным, почти провальным опытом, именно эта страсть совместить казавшееся прежде несовместимым, найти единый, общий, универсальный смысл музыки, добиться ее невиданного прежде синкретического единства занимал и его, и меня больше всего. Именно оттуда, из этого стремления, и росли корни будущей «Поп-Механики».

До «Поп-Механики», впрочем, было еще далеко, и пока мы были поглощены единой общей страстью – авангардом. В первую очередь джазовым. Курёхин рассказывал, правда, что впервые интерес к джазу почувствовал еще школьником, когда в джазовых программах «Голоса Америки» впервые услышал записи квартета Джона Колтрейна. Мне, в свою очередь, показалось удивительным, даже странным, что поразила его тогда не столько невероятная на фоне традиционного джаза раскованность и свобода колтрейновского саксофона, сколько казавшийся мне довольно прямолинейным фортепианный аккомпанемент Маккоя Тайнера. Я, впрочем, отнес это на счет профессионального пианистического интереса.

Но путь к джазовому авангарду для нашего поколения просвещенных меломанов лежал все же не через радио, и уж тем более не через «Голос Америки» – этот «голос свободы» с точки зрения музыки был невероятно консервативен и ничем сколько-нибудь интересным и новым порадовать нас уже тогда давно не мог. Мне переход к джазовому авангарду казался тогда простым, естественным и даже неизбежным. Где-то ближе к середине 1970-х я пришел

¹² Progressive rock или сокращенно prog rock – сформировавшееся в Британии в конце 1960-х годов направление рок-музыки, характеризовавшееся значительным усложнением музыкальной формы и расширением музыкального языка за счет привлечения элементов джаза, классики, авангарда, фолка и традиционной восточной музыки.

¹³ Concerto for Group and Orchestra – написанное в стиле традиционного для классической музыки инструментального концерта сочинение клавишника группы Deep Purple Джона Лорда, исполненное группой в сопровождении Королевского Филармонического оркестра под руководством Малькольма Арнольда на сцене лондонского Royal Albert Hall 24 сентября 1969 года. Считается одной из первых попыток синтеза рока и академической музыки.

к казавшемуся мне тогда эпохальным умозаключению, что рок, достигнув в прогрессиве своего творческого и художественного апогея, по сути дела умер и переживает лишь мучительную агонию. От прогрессива, представлялось мне, идет прямая дорога к джаз-року, а дальше неумная страсть копать и выискивать информацию выявила несложные связи: Чик Кория¹⁴ до Return to Forever играл не только у Майлса Дэвиса, но и в Circle¹⁵ с Энтони Брэкстоном¹⁶.

Кажется, именно Брэкстон – афро-американский саксофонист, совмещавший в своей музыке характерную для черных радикалов 1960–1970-х любовь и приверженность свободной импровизации с изощренной композиторской формой, – оказался тем самым волшебным именем-паролем к началу интенсивного общения а затем и дружбы, символом нашей общей причастности к новой, завораживавшей нас тогда в равной степени музыке. Фигурой он был далеко не мейнстримовой, известной исключительно посвященным. Для нас обоих тогда, осенью 1978 года, он был чуть ли не главным героем, воплощением той музыки, к которой мы оба стремились. И хоть Сергей был музыкантом, а я всего лишь слушателем, мы оказались едины в главном для обоих на тот момент деле – неутомимом исследовании и фанатичной одержимости в собирании не только звуков, но и самой разнообразной информации о них и их создателях. Так полуслучайно попавшие в поле моего слушательского опыта за пару лет до встречи с Курёхиным несколько пластинок Брэкстона внезапно сблизили нас и расположили Курёхина ко мне: авангард «брэкстоновского розлива» был очень неортодоксальным увлечением даже для самых продвинутых меломанов нашего поколения.

Общий язык был найден мгновенно. Мы осыпали друг друга именами известных обоим музыкантов, названиями небольших независимых фирм грамзаписи – знание их считалось особым шиком и отличало настоящего знатока от дилетанта-любителя. Делились источниками информации – какие кто слушает западные станции, какие кто читает журналы.

Было у Сергея и некое собственное, уже не как слушателя, а как музыканта, рок-н-рольное прошлое, о котором, впрочем, он тогда предпочитал не говорить. Не потому, что стеснялся или считал чем-то недостойным. Просто это было каким-то увлечением юности, молодости, оставшимся вместе с этой самой юностью позади. Лишь потом я узнал, что играл он в двух группах раннего ленинградского рока – «Пост»¹⁷ и «Большой Железный Колокол»¹⁸. «Колокол» был детищем Николая Корзинина, барабанщика к тому времени уже распавшегося и обретшего статус легенды «Санкт-Петербурга»¹⁹. В «Колоколе» Курёхин долго не продержался, но вынес оттуда несколько важнейших знакомств – с блестящим гитаристом и скрипачом Никитой Зайцевым²⁰ и барабанщиком Майклом Кордюковым²¹. Тогда они, впрочем, тоже

¹⁴ Чик Кория (род. 1941) – американский джазовый пианист и композитор, за свою более чем полувековую карьеру освоил множество джазовых стилей и направлений. Вслед за Майлсом Дэвисом считается одним из основоположников джаз-рока.

¹⁵ Circle – недолго (1970–1971) просуществовавший авангардно-джазовый квартет в составе Чика Кория (фортепиано), Энтони Брэкстона (саксофоны, кларнеты, флейты), Дэйва Холланда (контрабас) и Барри Альтшула (барабаны). Для Кория опыт приобщения к радикальному авангарду, пришедшийся на период между его работой в ансамбле Майлса Дэвиса и созданием собственной джаз-рок группы Return to Forever, остался эпизодическим.

¹⁶ Энтони Брэкстон (род. 1945) – афро-американский мультиинструменталист и композитор. Раннее, конца 1960-х и начала 1970-х, увлечение музыкой свободной импровизации у него довольно скоро переросло в стремление совместить джазовый язык звукоизвлечения с почерпнутой из академической музыки сложной композиционной структурой. Наряду с многочисленными джазовыми композициями и автор нотированной музыки для камерных составов и оркестров.

¹⁷ «Пост» – ленинградская хард-рок-группа 1970-х годов. Курёхин играл в «Посте» недолго – в 1972–73 гг., и перешел оттуда в «Большой Железный Колокол».

¹⁸ «Большой Железный Колокол» – группа барабанщика Николая Корзинина, возникшая в 1973 году после распада легендарного «Санкт-Петербурга» Владимира Рекшана. Курёхина Корзинин пригласил в группу по рекомендации их общего знакомого поэта Аркадия Драгомощенко, который писал тексты для «Колокола». Проработал он в группе тоже недолго – в 1974 и 1975 гг.

¹⁹ «Санкт-Петербург» – основанная в 1969 году одна из первых в СССР рок-групп, а также одна из первых, а в Ленинграде точно первая, исполнявшая исключительно собственные песни на русском языке. Основатель и бессменный лидер группы – Владимир Рекшан.

²⁰ Никита Зайцев (1956–2000) – гитарист и скрипач, один из самых ярких музыкантов ленинградского рока. Начинал в

отошли на периферию его интересов. А вот зато приведший его в «Колокол» поэт Аркадий Драгомощенко²², автор текстов к песням Корзинина, к моменту нашего знакомства был одним из ближайших друзей Курёхина и очень скоро стал и моим другом. Была еще работа в группе «Гольфстрим»²³ – именно оттуда Курёхин притащил к Вапирову (а потом и на записи «Аквариума») того самого «стройного и худощавого бас-гитариста» (Владимира Грищенко) и «маленького, приземистого, с копной мелко выющихся волос барабанщика» (Валерия Брусиловского), которые безмянными мелькнули в самом начале нашего повествования.

С «Гольфстримом», насколько я понимаю, была связана и первая профессиональная работа – вслед за Грищенко Курёхин отправился на короткое время в Архангельскую филармонию, в ВИА «Двинские гитары», в составе которого вершил традиционный для тогдашних ВИА «чес» по городам и весям российского Северо-Запада. Об этом он мне рассказывал сам. Любопытно, что одна из инкарнаций многочисленных полу-самодеятельных полу-рок-групп, в которых тогда работал Курёхин, называлась ВИА п/у Сергея Курёхина, и числился этот коллектив в штате филармонии Коми АССР в Сыктывкаре.

Впрочем, как рассказывает художник Юрий Ермолинский, подружившийся с Курёхиным – тогда еще семнадцати-восемнадцатилетним юношей, только-только переехавшим в Ленинград из Евпатории, – приобщение к джазу, и заодно, что самое главное, с ассоциировавшимися с джазом музыкальной свободой и раскрепощенностью, началось очень рано.

«У меня в Ленинграде была мастерская, в которой стояли пианино и барабанная установка. В мастерской бесконечно обретались музыканты, потому что мой коллега – граффик-дизайнер, с которым мы делили мастерскую, – был к тому же еще и барабаник. Среди прочих стал ходить и Серёжа – начинающий музыкант, любитель рок-н-ролла. Мы были чуть постарше, и наша музыкальная среда была по большей части джазовая. Выделялся из наших гостей знаменитый, даже уже почти легендарный в Ленинграде человек по имени Слава Чевычелов²⁴, которого все называли Чалов – вслед за американским баритонистом Сержем Чалоффом. Чалов был очень талантливый, он очень многим помогал, писал длинные, по двадцать страниц, письма музыкантам, в которых излагал собственную теорию музыки. Серёжа тогда учился в Институте культуры. Вот играют они вместе, и Серёжа говорит Чалову: «Слава, я ведь должен играть вот так вот». На что Чалов ему отвечает: «Серёженька, играй как хочешь!»

Попытки получить законченное формальное музыкальное образование Курёхин принимал неоднократно, но успехом они так и не увенчались. На факультете хорового дирижирования Ленинградского института культуры он продержался то ли курс, то ли два и был отчислен, насколько я помню, «за хронические пропуски занятий». Нетрудно представить себе, какую тоску на рок-музыканта и начинающего авангардиста навевало изучение дирижирования полулюбительскими хорами (к руководству профессиональными хорами готовили в консерватории) с их посконным репертуаром из псевдонародных песен и музыки советских композиторов.

группе «Санкт-Петербург», наибольшую известность приобрел как участник «ДДТ» Юрия Шевчука.

²¹ Михаил «Майкл» Кордюков (1947–2012) – ленинградский барабанщик, играл в «Аквариуме», «Поп-Механике», «Трилистнике» и многих других группах. В 1990-е годы жил в США, работал ди-джемом, вел музыкальные программы на «Радио Свобода».

²² Аркадий Драгомощенко (1946–2012) – поэт, прозаик, эссеист, переводчик. Во время описываемых событий состоял в глубококом литературном андерграунде. Близкий друг Сергея Курёхина.

²³ «Гольфстрим» – ленинградская рок-группа начала 1970-х годов.

²⁴ Ростислав Чевычелов – ленинградский джазовый саксофонист и флейтист, играл в оркестре Йосифа Вайнштейна, снимался в фильме Динары Асановой «Не болит голова у дятла», участвовал в записи саундтрека к телефильму «Мэри Поппинс».

Парадоксально, но на пике своего музыкального пути Сергей стал именно дирижером – если этим термином можно обозначить неистовые прыжки, размахивание руками и дрыганье ногами в позе лежа на полу. По большей части именно такими движениями Курёхин направлял музыкантов «Поп-Механики». Сильно сомневаюсь, впрочем, что в этом фантастически зрелищном и завораживающем процессе ему помогали обретенные в «Кульке» (так полуфамильярно, полупрезрительно называли в городе Институт Культуры) знания и навыки.

До Кулька была еще учеба и в музыкальном училище им. Мусоргского – этот период я не застал и знаю о нем лишь по немногочисленным рассказам-воспоминаниям. В «Мусоре» (еще менее почтительная, чем «Кулёк», кличка серьезного музыкального учебного заведения) было эстрадное отделение. Под этим эвфемизмом скрывалось в том числе и обучение джазу: достаточно сказать, что среди преподавателей были такие зубры, как Владимир Фейертаг и Геннадий Гольштейн²⁵. Теоретически этот курс должен был оказаться Сергею ближе, но буйный темперамент Курёхина, масса других, куда более интересных и увлекательных занятий и, очевидно, довольно рано пришедшее осознание собственного индивидуального пути, в котором формальное советское образование – вещь, скажем так, не самая нужная, привели к тому же результату: отчислению с идентичной формулировкой «за хронические пропуски занятий».

Вот как в 1986 году в интервью нам с Джоанной Стингрей он сам объяснял причины своего фиаско на пути формального образования:

«Все это было незакончено. Из-за безумия скуки тамошней учебы делалось тошно. Рано или поздно приходилось переставать ходить туда, и меня попросту отчисляли. Я пытался два раза восстанавливаться, восстанавливался и опять дикая скука. Жалко тратить время. Жизнь очень короткая штука, особенно в определенном месте в определенный промежуток времени, и поэтому тратить ее на всякую ерунду, как то учеба, которая ничего тебе не дает, совершенно бессмысленно».

Из училища, впрочем, были вынесены многие будущие профессиональные контакты и даже дружбы – именно там, кажется мне, произошло знакомство Сергея с саксофонистом Володей Болучевским, а через него и с Игорем Бутманом.

Стоит упомянуть еще один пришедшийся на период до нашего знакомства эпизод – достаточно важный хотя бы потому, что он привел к обретению сыгравших немалую роль в дальнейшей судьбе Курёхина связей и контактов. В середине 1970-х годов он играл на рояле в музыкальном ансамбле театральной студии «Радуга» своего дальнего родственника режиссера Эрика Горошевского²⁶. Связь с Горошевским он не терял вплоть до самой смерти – уже в середине 1980-х отпочковавшаяся от литературного «Клуба-81»²⁷ новая студия Горошевского на проспекте Чернышевского стала площадкой для концертов и театральных экспериментов Курёхина и всей его компании. Но тогда, десятилетием раньше, в студии Горошевского зародились первые профессиональные контакты с увлекшимся в те времена театром еще вполне

²⁵ Геннадий Гольштейн (род.1938) – саксофонист, флейтист, композитор, педагог, один из самых ярких и интересных советских и российских джазовых музыкантов. Созданный в середине 1960-х вместе с трубачом Константином Носовым квинтет Гольштейна-Носова считается одним из вершинных достижений советского джаза. В конце 1970-х Гольштейн на целое десятилетие отошел от джаза и создал ансамбль старинной музыки “Pro Anima”. Среди учеников Гольштейна – Игорь Бутман, Игорь Тимофеев, Михаил Чернов и др.

²⁶ Эрик Горошевский (1944–2005) – театральный режиссер, ученик Георгия Товстоногова. Активный деятель ленинградской неофициальной культуры.

²⁷ «Клуб-81» – созданная в 1981 году организация неофициальных ленинградских литераторов, до этого действовавших в литературном андеграунде и публиковавшихся исключительно в самиздате и тамиздате. Наряду с появившимися тогда же Ленинградским Рок-клубом и Товариществом экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ), «Клуб-81» призван был, по идее санкционировавшего появление всех трех объединений КГБ, с одной стороны дать возможность сколько-нибудь легального существования художественного андеграунда, с другой – держать его под контролем властей.

эмбриональным «Аквариумом»: Борисом Гребенщиковым, Анатолием «Джорджем» Гуницким²⁸ и Андреем «Дюшей» Романовым²⁹.

Что же касается профессиональных занятий в области музыки академической, или, как мы ее тогда называли, классической, то их было либо крайне мало, либо не было вовсе. Из интересов в области чистой классики Сергей называл Рахманинова, которого играл, видимо, в юности и которого, как утверждал, поигрывал и в первые годы нашего знакомства. Долгое время в безудержных фриджазовых фортепианных эскападах и хаотично-эkleктичном звуковом нагромождении «Поп-Механики» никаких рахманиновских влияний в его музыке обнаружить не удавалось, пока вдруг они не проявились – совершенно явственно – в отчетливо перекликающимся с рахманиновским «Вокализом» вокализе Марины Капуры из «Воробьиной оратории». Детско-юношеское увлечение не кануло бесследно.

Жил Сергей буквально на противоположном от меня конце города, в месте под названием Ульяновка. Если мои Энергетики – северо-восток, то Ульяновка – юго-запад огромного города. Ульяновка была дырой покрупнее Энергетиков – те же минут двадцать на автобусе до метро, только ближайшей станцией была не моя относительно центральная «Площадь Ленина», а «Проспект Ветеранов» – самая последняя точка на Кировско-Выборгской линии. Жил он там с мамой и семьей сестры – та была замужем, с ребенком. Квартира трехкомнатная, но тесная хрущевка, к тому же еще без телефона. Сергей занимал комнату-крохотулю – метров пять, что ли. В ней каким-то чудом помещались кровать, пианино и что-то вроде тумбочки. Впрочем, времени он там проводил немного. Позавтракав, с утра выбирался в город – и целый день перемещался по встречам, по друзьям, по делам. Как он исхитрялся без телефона выстраивать себе весь день, наполненный делами и встречами, – уму непостижимо. Но как-то умудрялся – при каждой нашей встрече он всегда рассказывал о предыдущей и непременно упоминал график всех последующих.

В прошлом была и какая-то мне совершенно неведомая своя семья³⁰. Судя по упоминавшемуся возрасту дочери, началась она чрезвычайно рано, чуть ли не в восемнадцать лет. Прожил он с этой семьей крайне недолго, и за все годы нашего знакомства никаких видимых мне признаков ее в его жизни не было.

Однако к моменту нашего знакомства, как мне сейчас помнится, никакими романтически-любовными связями он не был обременен. Чуть-чуть, кажется, я застал хвостик его отношений с известной в городе держательницей салона Алиной Алонсо³¹. Салоном была ее отдельная трехкомнатная квартира – роскошь по тем временам необыкновенная! – практически в центре города, на Петроградской стороне. Потом на моих глазах развивался его бурный роман с начинающей актрисой, тогда еще студенткой ЛГИТМиКа³² Ларисой Гузеевой, прославившейся впоследствии ролью Ларисы Огудаловой в фильме Эльдара Рязанова «Жестокий романс». Впрочем, несмотря на свое необыкновенное мужское обаяние и даже любвеобиль-

²⁸ Анатолий «Джордж» Гуницкий (род. 1953) – поэт, драматург, музыкальный критик. Учился в одной школе с Борисом Гребенщиковым, и в 1972 году они вместе придумали и основали группу «Аквариум». Автор текста ко многим песням раннего «Аквариума» особенно на альбоме «Треугольник». В 2000 и 2015 годах Гребенщиков под названием проект «Террариум» и с участием приглашенных звезд (Максим Леонидов, Вячеслав Бутусов, Юрий Шевчук и др.) выпустил два альбома на тексты Гуницкого.

²⁹ Андрей «Дюша» Романов (1956–2000) – флейтист, гитарист, клавишник и бэк-вокалист «Аквариума» (1974–1991), основатель и лидер группы «Трилистник» (1987–2000).

³⁰ Первая жена – Татьяна Паршина. Дочь Юлия 1974 г. рождения.

³¹ Алина Алонсо (Тулякова) – искусствовед, активно участвовала в жизни неофициальной культуры Ленинграда 1970–80-х годов. В постсоветское время – основательница и глава Санкт-Петербургского фехтовального клуба. Жена писателя и художника, главного идеолога группы «Митьки» Владимира Шинкарева.

³² ЛГИТМиК – Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии, в 1993 году переименован в Санкт-Петербургскую государственную академию театрального искусства (СПбГАТИ), в 2015-м – в Российский государственный институт сценических искусств (РГИСИ).

ность, женщинам Курёхин (не считая, разумеется, семьи с Настей³³) всегда отводил в жизни роль второстепенную: большая часть времени и энергии уходили в музыку, в творчество.

Было, правда, и хобби. Очень меня, признаюсь, удивлявшее. Он собирал кактусы. Коллекции его, впрочем, я не видел, и была ли она – могла ли быть в той крохотной комнатухе, где он жил? – я достоверно не знаю. Знаю лишь, что рассказывал о своем увлечении он много и охотно. Увидев любой кактус – их тогда в ленинградских домах было немало, – он заинтересованно подходил, чаще всего уверенно называл вид растения и мгновенно заводил с хозяином увлеченный профессиональный разговор. Было это, правда, только на самых первых порах нашего знакомства, потом всяческие упоминания о кактусах куда-то пропали и всплыли лишь в легендарной теледиверсии «Ленин – гриб», когда, рассуждая о разновидностях грибов, Курёхин стал сравнивать их с кактусами, перемежая свой рассказ обилием специальной и – я проверил – совершенно невыдуманной, а реально существующей терминологии. Не могу удержаться от соблазна привести «кактусный» фрагмент его телемонолог:

«Это мексиканский кактус, его латинское название Lophophora Williamsi. Он содержит в себе некоторые галлюциногенные препараты, которые вызывают сильнейшие галлюцинации и благодаря которым человек может увидеть совершенно невероятные картины, очень рельефно и красочно. Это картины, как правило, очень массовые, глобальные и очень зрелищные. Там есть несколько видов кактусов. Наиболее близкий к Lophophora Williamsi – это Turbinikarpus. Это вид, тоже имеющий наркотические, опьяняющие свойства, но есть некоторая странность в том, что Lophophora и Turbinikarpus – виды, которые не обладали цефалием. Цефалием могли обладать только мелокактусы, определенный вид мелокактусов, и некоторые виды дискокактусов».

Встречались мы часто, поначалу даже очень часто. Со временем все чаще именно в «Сайгоне». Большим любителем кофе Сергей, как, впрочем, и я, не был, но «маленький двойной» – так назывался в не знавшем еще буржуазного слова «эспрессо» СССР заветный напиток – попивал регулярно. Кофе был и в самом деле хорош – «Сайгон» был одним из немногих мест в городе, где стояли настоящие итальянские кофеварные машины. Но ходили сюда главным образом, конечно же, не за кофе, а за общением. Курёхин был в «Сайгоне» абсолютно своим, и благодаря ему я познакомился там с широчайшим спектром ленинградского андеграунда – от инвалида-алкоголика Колесникова до писателей, художников и музыкантов.

Андеграунд этот и, соответственно, круг курёхинских друзей-знакомых был поистине необъятным и поражал не только невероятной широтой, но и подчас совмещением, казалось бы, совершенно несовместимых противоположностей. В один из вечеров мы могли оказаться у профессора математики, фамилию которого я запомнил, – Берг? Что-то в этом роде. Это был крайне любопытный персонаж, живший в течение длительного времени в Америке, что само по себе в те времена было дивом невероятным. Человек эксцентричный, с парадоксальными суждениями, мнениями и взглядами. Намного старше нас, но с живым интересом к современной культуре. Дома у него было нечто вроде полубогемного салона, где обсуждали все, что угодно, – от проблем мироздания до современной музыки.

В другой вечер мы отправлялись к «Гран-Борису» – замечательному фотографу и прозаику Борису Кудрякову. Назывался он «Гран-Борисом» потому, что был еще и «Пти-Борис» – Борис Смелов. Обоих уже, увы, нет в живых. Оба как фотографы были певцами Петербурга – непарадного, темного, мрачного, ночного с его неприглядными обитателями, за неряшливой, нередко испитой внешностью которых таилась невероятная духовная сила и творческая сме-

³³ Анастасия Курёхина (в девичестве Фурсей) – жена, а теперь вдова Сергея Курёхина, основатель и глава Фонда Сергея Курёхина, Генеральный директор Центра современного искусства имени Курёхина.

лость. Оба жили в этом самом непарадном Петербурге – в грязноватых коммуналках вокруг Владимирского рынка, в настоящих местах Достоевского, дом-музей которого был тут же, неподалеку. Кудряков потряс меня, помню, не только фотографиями, но и прозой. И то, и другое было необычным – странным, ломаным, явившимся из сюрреалистического союза грязных ленинградских коммуналок и подворотен с изысканным петербургским аристократизмом. Даже название повести Кудрякова – «Рюмка свинца» – уже шокировало и интриговало.

Могли поехать и на дискотеку – не танцевать, впрочем, а увидеть новую затею давнего курёхинского приятеля Майкла Кордюкова, который к тому времени почти забросил барабаны, увлекся диджейством и сумел раскрутить директора кафе где-то на далеком Васильевском острове на создание крутого по тем временам танцзала – с мерцающим разноцветными огнями полом и крутящимся под потолком шаром-калейдоскопом. Ни меня, ни Курёхина все это блестящие новшества как способ проведения досуга совершенно не интересовали, зато интересовало появление новых в нашем городе форм бытования самых разнообразных проявлений музыкальной культуры.

Мог Сергей внезапно по-настоящему ошарашить. Помню, идем мы однажды по Невскому, он заходит в будку телефона-автомата и, бросив в него традиционную «двушку», заводит примерно такой разговор: «Привет, ну как там, оружие привезли?.. Только автоматы или пистолеты тоже?.. А взрывчатка когда будет?.. Вот суки, сволочи, тормозят операцию... Ну, мои люди готовы... Пока оставляем все по старому плану... Держим связь. Привет!». И кладет трубку. Представьте себе – 1979 год! Все мы живем в осознании всеобщего всепроникающего контроля и прослушки КГБ. Человеком на другом конце провода, голоса которого я не слышал, был старинный курёхинский приятель Володя Сорокин – такой же балагур, остроумец и умнейший человек, мгновенно, без малейшего колебания, подхвативший дерзкую телефонную игру друга и точно выдержавший стиль. Все это, заметьте, не на сцене – не думаю, что присутствие единственного слушателя-зрителя в моем лице сильно меняло ролевую игру. Эта была повседневная разминка ума, стиля, спонтанная разработка импровизационной формы. Сорокин – поэт, художник, всеобщий друг – тоже рано ушел из жизни, правда, почти на десяток лет позже Курёхина.

Одним из ближайших друзей Сергея той поры был уже упоминавшийся поэт Аркадий Драгомощенко. Как и мы с Курёхиным, выходец с Украины, причем Украины подлинно украинской – города Винницы. Был он нас лет на десять постарше, в Ленинграде жил давно, еще с 1960-х, и, как и большая часть компании, то ли сторожил чего-то, то ли где-то кочегарил. Он публиковался в самиздатовском журнале «Часы»³⁴ и был одним из стержневых людей в литературном андеграунде.

Была у Курёхина и работа, причем – что в нашей тогдашней среде было редкостью – по специальности. В отличие от многочисленных «дворников и сторожей» непосредственного окружения, он на жизнь зарабатывал музыкой – обеспечивал фортепианное сопровождение детской секции художественной гимнастики в Доме культуры завода им. Свердлова неподалеку от того же Финляндского вокзала. То есть, был попросту тапером – легко и непринужденно импровизировал под упражнения осваивавших азы спортивного танца девочек. Никакого контроля над тем, что он играет там, разумеется, не было, и отсюда – во всяком случае, в том числе и отсюда, думаю, мне, – растут корни той невероятной фортепианной свободы и раскованности, которой он поразил меня и поражал впоследствии многих других.

Работа была «не бей лежачего» – что-то типа два-три раза в неделю, по паре часов. Но и зарплата соответствующая, то есть почти нулевая. Денег не было никогда и никаких.

³⁴ «Часы» – самиздатовский литературный журнал, издавался в Ленинграде в 1976–1990 гг. Всего вышло 90 номеров.

Ефим Барбан

Среди многочисленных домов, куда Сергей, а вслед за ним и я, регулярно ходили в гости, был дом Ефима Барбана³⁵. С Барбаном Курёхин познакомился, как я понимаю, через Вапирова. Вапиров был нас на семь лет старше и, в отличие от нас, принадлежал не к смешанному джазо-роковому, а к чисто джазовому поколению. Сам Вапиров с Барбаном виделся не очень часто, а вот Курёхин с его тягой к интеллектуальному общению захаживал к Барбану регулярно и с какого-то момента стал брать меня с собой.

Барбан принадлежал к первому поколению советских джазовых энтузиастов. Вместе с Фейертагом и другими он был в числе отцов-основателей «Д-58», созданного в еще 1958 году первого в СССР джаз-клуба. По своему сознанию он был типичным модернистом и в середине 1960-х, так же, как и мы с Курёхиным десятилетием спустя, проделал путь к авангарду. Разумеется, минуя рок, которого он не знал и к которому испытывал в лучшем случае снисходительное пренебрежение. В этом смысле его эволюция была более естественной и находилась внутри джазовой традиции. Если для нас мостиками в авангард были King Crimson и Henry Cow, то для Барбана – Джордж Рассел, Чарльз Мингус и Майлс Дэвис. К тому же он был прекрасно осведомлен обо всех достижениях авангарда академического и обладал изрядной коллекцией такой музыки. Коллекция эта включала в себя не только известных мне Кейджа, Штокгаузена или Веберна, но и до тех пор неведомые имена: Лучано Берио, Маурисио Кагель, Луиджи Ноно. На полках стояли книги по философии и музыкальной теории, подшивки джазовых журналов. Причем среди них попадались не только широкоизвестные «Down Beat» и «Jazz Forum», но и новые для меня американский «Cadence», канадский «Coda», британский «Impetus» и, кажется, даже французский «Jazz Hot».

Энциклопедическая джазовая эрудиция и литературные способности еще в середине 1960-х сделали Барбана редактором журнала «Квадрат» – сначала просто бюллетеня джазовых фестивалей, а затем периодического самиздатовского печатного органа клуба, который впоследствии и взял себе название по имени журнала.

Первые номера выходили под шапкой Ленинградского горкома комсомола: в 1960-е годы, напуганное появившимся новым страшным западным зверем – роком, идеологическое начальство решило, что джаз на этом фоне куда более безобиден и безвреден и всячески бросилось его поддерживать – отсюда пошли и первые фестивали, определенная поддержка клубов и прочие послабления. Поддержка эта, впрочем, не была долговечной, и вскоре официальная литовка органа джаз-клуба была приостановлена. Тем более, что большой спрос на «Квадрат» не только в Ленинграде, но и в других городах приводил к тому, что машинописные номера размножались на копировальной машине «Эра» – единственном в те годы способом быстрого и легкого тиражирования. «Эры» эти найти можно было только в официальных советских учреждениях, где они содержались, разумеется, под пристальным контролем первого отдела³⁶, и энтузиасты распространения джазовой литературы неизбежно попадались. Поимка на размножении Солженицына или Сахарова грозила реальным сроком; с джазом было все-таки полегче, но и это явно не приветствовалось – страшное слово «самиздат» приводило мелкое начальство в свя-

³⁵ Ефим Барбан (род. 1935) – историк, теоретик, исследователь джаза и современной музыки. Идеолог, духовный и интеллектуальный лидер новоджазового движения в СССР. Автор многочисленных статей и книг, главный редактор, а впоследствии издатель самиздатовского джазового журнала «Квадрат», организатор нескольких научных конференций и симпозиумов по джазу. На рубеже 1970–80-х годов оказал большое влияние на становление творческого лица Сергея Курёхина. В 1985 году эмигрировал в Британию, где на Русской службе Би-би-си под именем Джеральд Вуд вел программу «Джаз-клуб». Живет в Лондоне.

³⁶ Первый отдел – так в советских организациях назывался отдел, осуществлявший контроль за секретным делопроизводством, обеспечением режима секретности, сохранностью секретных документов.

щенный трепет. После двух-трех подобных проколов руководитель «Квадрата» Лейтес был вызван на ковер к администрации ДК им. Кирова и под угрозой закрытия клуба был вынужден сообщить Барбану о невозможности дальнейшего существования журнала в виде официального органа джаз-клуба. Барбан тем не менее журнал закрывать не собирался – поначалу он нашел для него другое официальное прикрытие в Новосибирске (!) а потом и вовсе издавал его уже как чистый самиздат, безо всякого прикрытия.

Кроме журнала, у Барбана за плечами была и книга – такая же, впрочем, самиздатовская. Под образным и красивым названием «Черная музыка, белая свобода» она вышла в самиздате в 1977 году и считалась среди не отягощенной искусствоведческой теорией джазовой публики «заумью».

Краеугольным камнем концепции Барбана являлось, по сути дела, изобретенное им понятие «новый джаз». В западной джазовой теории и практике термина *new jazz* не существовало, там говорили *free jazz*, *avant-garde*, в крайнем случае – *new thing*. Барбановский «новый джаз» подразумевал практически полный отход от корней джазового мейнстрима, переход в область либо спонтанной импровизации, либо выстроенной по меркам современной академической музыки композиции, где могло бы найтись место и импровизации. Барбан был убежден, что джаз, точнее «новый джаз», движется к синтезу с новой академической музыкой. Он даже написал статью «Просуществует ли джаз до 2000 года?», в которой пытался предсказать, что к концу века все, что есть творческого и интересного в джазе и в современной композиторской музыке, сольется в некое музыкально-эстетическое единство. А на проводившемся им где-то в 1980-е симпозиуме Барбан ставил собравшейся почтенной публике – вполне подготовленной – вперемешку музыкальные фрагменты из «академистов» Кагеля и Берио и «джазменов» Энтони Брэкстона и *London Jazz Composers Orchestra*, предлагая отличить, какая музыка является джазовой, а какая академической. Фрагменты, разумеется, были подобраны специально такие, которые могли ввести в заблуждение самого искушенного знатока, если только, конечно, человек не слышал данного произведения. Они и вводили всех в заблуждение к вящему удовольствию Барбана, торжествующе провозглашавшего: «Что и требовалось доказать!»

Помимо и независимо от общего для всех советских джазменов противостояния с властями, все более явственными становились внутренние противоречия между мейнстримовски ориентированным «квадратным» большинством и углублявшимся в авангардные дебри журналом. В отличие от своих соратников по движению, Барбан не остался в 1950-х годах, а, наперекор окружению и возрасту, вместе с западным джазом стремительно двигался по тому же пути к усложнению и абстракции, по которому позже пошли и мы с Курёхиным.

Мы с Сергеем приходили к Ефиму Семеновичу регулярно – раза два – три в месяц. Сидели подолгу, пили чай, говорили, разумеется, о музыке – новой и старой, обменивались новостями, обсуждали свежие пластинки, о которых Барбан узнавал из своих журналов, а мы – главным образом по радио.

Барбан был настоящим гуру, центром всего новоджазового движения в стране. К нему на проспект Мориса Тореза за советом и мнениями о своей музыке приходили и Ганелин – Тарасов – Чекасин³⁷, и Вапиров, и новосибирские авангардисты во главе с неистовым Сергеем Беличенко³⁸, и только появившийся на нашем горизонте смоленский виолончелист Владислав

³⁷ Пианист и композитор Вячеслав Ганелин (род. 1944), барабанщик Владимир Тарасов (род. 1947), саксофонист Владимир Чекасин (род. 1947) – участники вильнюсского Трио Ганелина или ГТЧ, флагманского ансамбля советского авангардного джаза, первым среди авангардистов получившего признание как в СССР, так и за границей.

³⁸ Сергей Беличенко (род. 1947) – джазовый барабанщик и энтузиаст, организатор целого ряда творческих джазовых объединений, многочисленных ансамблей, фестивалей и симпозиумов в Новосибирске. В 1980-е годы тесно сотрудничал с Сергеем Курёхиным.

Макаров³⁹. На все новоджазовое сообщество – от мэтра Ганелина и до тогда еще совсем молодой поросли в виде Курёхина и Макарова – Барбан оказывал огромное влияние.

Постепенно и неизбежно в наших регулярных посиделках на троих разговоры из чисто умозрительных и абстрактных рассуждений о музыке в целом, о путях ее развития и взаимовлияниях стали переключаться на чисто практические проблемы. Где играть? С кем играть? Как записаться? Где издаваться? Курёхин рвался в бой, ему ужасно хотелось играть, играть ту музыку, которую он тогда любил и считал для себя главной. Но играть ее по большому счету было негде.

Выступления с Вапировым случались от силы два-три раза в год. Даже когда их приглашали, скажем, на один из ежемесячных воскресных концертов «Квадрата» в ДК им. Кирова, Курёхин чувствовал себя там явно не в своей тарелке: публика, окружение, звучащая до и после музыка – все казалось чуждым. Да и я все больше тяготился еженедельной необходимостью тащиться через весь город в «Квадрат» лишь для того, чтобы в очередной раз принять участие в обсуждении рутинных, пусть важных, но совершенно не интересных и ужасно далеких от волновавшей меня музыки дел.

Постепенно в наших разговорах (так и хочется употребить штамп «кухонных», хотя на самом деле происходили они в уютной барбановской гостиной, где среди тысяч книг и пластинок царил роскошный кот Бегемот, названный так, совершенно очевидно, в честь своего сородича из булгаковского «Мастера и Маргариты») вызревала мысль о необходимости создания нового творческого объединения. И пусть знаменитая ленинская формула вслух не произносилась, сущность ее не вызвала сомнений: «Прежде, чем объединяться, нам надо решительно размежеваться». Размежеваться, разумеется, с «Квадратом».

³⁹ Владислав Макаров (род. 1950) – музыкант и художник, виолончелист, один из самых последовательных и бескомпромиссных приверженцев спонтанной импровизации в современной музыке. Основатель и вдохновитель «смоленской школы новой импровизационной музыки». Живет и работает в Смоленске. В 1980-е годы тесно сотрудничал с Курёхиным, неоднократно принимал участие в представлениях «Поп-Механики».

Клуб современной музыки

В клубе «Квадрат» Барбана, как и меня, не устраивало многое – ни сугубо мейнстримовская ретроградная музыкальная ориентация, ни содержание повседневной работы, сводившейся к унылой организационно-производственной рутине. Мы хотели чего-то нового, иного, альтернативного и по музыке, и по форме работы. И нам, и тем более Барбану было очевидно, что джазовый клуб в том виде, в котором он только и мог существовать тогда, в советские годы, не имеет ничего общего с западным или современным российским понятием джаз-клуба. Очевидно было, впрочем, что клуб по-западному – кафе с баром, сценой и живой музыкой – нам не организовать. Да Барбан и не к тому стремился. В идеальных своих представлениях он видел клуб почти в английском смысле этого слова – как еженедельное собрание джентльменов. Именно так, по-западному: «Джентльмены!» – обращался он к клубменам на наших первых собраниях, в отличие от советско-посконного лейтесовского «Товарищи бояре!». Он хотел живого интеллектуально насыщенного общения, обмена информацией, знаниями, идеями. Ну и концертов. А в качестве музыкально-эстетического кредо Барбан видел единение под одной крышей новейших течений джазового и академического авангарда.

Для реализации этой идеи, тем не менее, необходима была некая структура, а в жестко регламентированной советской реальности для создания структуры приходилось вписываться в существующие официальные институты. Сам Барбан предпочитал оставаться закулисным лидером, серым кардиналом, и, разработав соответствующую концепцию, локомотивом ее продвижения в избранный им как место дислокации ДК им. Ленсовета он выбрал одного из старых «квадратовцев» Юрия Вдовина⁴⁰. Вдовин был чуть ли не единственным из сверстников Барбана, кто симпатизировал новой музыке и вместе с нами на первых порах с готовностью окунулся в новую инициативу. К тому же, в отличие от внутреннего эмигранта и социального маргинала Барбана, выглядел он вполне интегрированным членом общества – хоть и беспартийный, но начальник отдела в солидном советском учреждении с названием в виде какой-то неподдающейся запоминанию аббревиатуры. В качестве дополнительного неожиданного бонуса выяснилось, что Вдовин был армейским сослуживцем друга директора ДК Ленсовета Кима Николаевича Измайлова и нередко встречался и выпивал с ним в общих компаниях. Такое неформальное знакомство – в лучших советских традициях – немало способствовало реализации барбановской идеи.

Убедив с помощью Вдовина ленсоветовское начальство в нашей благонадежности и лояльности и добившись волеизъявления разрешения на открытие клуба, Барбан объявил в мае 1979-го созыв учредительного собрания. Двадцать-тридцать человек, собравшихся в одной из клубных комнат ДК Ленсовета, выглядели разношерстно: настроенная на более современный лад относительно молодая поросль завсегдатаев «квадратовских» посиделок в ДК Кирова; шумная, по большей части длинноволосо-роковая курехинская компания, в которой, как всегда, выделялся Болучевский; куда более серьезные люди из числа барбановских контактов в академическом мире и несколько еще неизвестных мне людей – знакомые знакомых, соприкасавшиеся теми или иными своими музыкальными интересами с весьма еще смутной эстетической программой нового объединения.

После долгого перебора вариантов названия остановились на «Клубе современной музыки» – не в последнюю очередь еще и потому, что всем понравилось, как это звучит по-английски – Contemporary Music Club. Особенно нравилась английская аббревиатура СМС,

⁴⁰ Юрий Вдовин (род. 1938) – в советские годы активист джаз-клуба «Квадрат», сыграл решающую роль в организации Клуба современной музыки. В перестроечные годы занялся политикой, был депутатом Ленсовета (1990–1993), председателем комиссии по гласности и СМИ. Затем работал в общественной правозащитной организации «Гражданский контроль».

перекликавшаяся со столь важными для нас тогда мюнхенским лейблом ECM⁴¹ и названием организации черных авангардистов в Чикаго AACM – Association for Advancement of Creative Musicians⁴². В придуманной кем-то графической эмблеме две буквы «С» симметрично обрамляли уютно спрятавшуюся между ними толстенькую «М».

Само понятие «современная музыка» при всей его неопределенности больших дебатов не вызвало. Тот факт, что никакой поп, каким бы современным они ни был, предметом нашего рассмотрения не станет, даже не обсуждался. Незначительные уступки року, которые, помню, допускались в дебатах на том самом первом историческом установочном собрании, состояли во включении в поле нашего интереса полуэроковых опытов Карлы Блей и Майкла Мантлера вроде «Tropic Appetites»⁴³ или минималистски-амбиентных экзерсисов Брайана Ино⁴⁴.

На первом же собрании происходило некое распределение ролей-портфелей. Ни самих должностей, ни кто их тогда занял, я, по большей части, признать, не помню. Помню только, что на роль ведущего концертов был назначен молодой, статный, красивый и интеллигентный Андрей «Дюша» Романов – исключительно по причине наличия у Дюши театрального опыта. Привел и рекомендовал его, естественно, Курехин – они хорошо знали друг друга по совместной работе в той самой, уже упоминавшейся студии Эрика Горошевского. Малоизвестная тогда и еще, по всей видимости, малозначимая группа «Аквариум», членом которой Дюша состоял, даже не упоминалась.

Реальная жизнь клуба началась лишь спустя три месяца, уже после летних каникул, в сентябре. С одной стороны, шли на ощупь и, при всем противостоянии «Квадрату», ничего иного, кроме отработанной старшими товарищами схемы – раз в две недели лекция в сопровождении «малого» концерта и раз в месяц «большой» концерт, – придумать не смогли. Ну и, разумеется, вечера клубменов раз в неделю. Именно в эти вечера – с другой стороны – по задумке Барбана и должно было проявиться принципиальное отличие от «Квадрата». Именно они должны были стать тем самым джентльменским клубным общением интеллектуалов-единиц, к которому он стремился. И действительно, к каждому понедельнику один из клубменов получал задание подготовить некий рассказ на близкую ему тему, который затем становился предметом обсуждения и дискуссии среди остальных. Темы были достаточно очевидными – профиль-портрет того или иного музыканта, какое-то явление в музыке, сравне-

⁴¹ ECM Records (Edition of Contemporary Music) – основанная в Мюнхене в 1969 году продюсером Манфредом Айхером независимая фирма грамзаписи по изданию современного джаза. Впоследствии ECM разрослась, и на появившемся в 1984 году подразделении New Series стала издавать современную академическую музыку. Одна из ведущих и самых авторитетных в мире компаний по изданию современной музыки. Среди самых известных артистов – Кит Джарретт, Пэт Мэтини, Чик Кориа, Ян Гарбарек, Арво Пярт, Гидон Кремер, Гия Канчели и многие другие. Отличается изысканным подходом как к отбору музыки, так и к оформлению пластинок. Девиз ECM – “The Most Beautiful Sound Next to Silence” – «самая прекрасная музыка после тишины».

⁴² Association for Advancement of Creative Musicians, сокращенно AACM («Ассоциация содействия творческим музыкантам») – созданная в Чикаго в 1965 году некоммерческая организация, ставившая своей целью «развитие, исполнение и запись серьезной оригинальной музыки». Музыканты AACM, отталкиваясь от достижений первой волны фри-джаза (Орнетт Коулман, Джон Колтрейн, Сесил Тейлор, Сан Ра), делали акцент на максимально свободный характер импровизационной музыки. Создание и расцвет AACM совпали с пиком борьбы чернокожего населения США за равноправие, деятельность организации носила ярко выраженный расовый характер, а многие музыканты, наряду с расширением эстетики джаза в сторону европейской композиционной формы, искали свои корни и в традиционной африканской культуре. Ведущие музыканты AACM – Энтони Брэкстон, The Art Ensemble of Chicago, Лео Смит, Мухал Ричард Абрамс – оказали на рубеже 1970-80-х годов большое влияние на формирование музыкального стиля и эстетики Сергея Курехина.

⁴³ В 1970–80-е годы американская пианистка и композитор Карла Блей и ее тогдашний муж австрийский трубач и авангардный композитор Майкл Мантлер наряду с работой в русле джазового авангарда записали несколько пластинок в сотрудничестве с рок-музыкантами – басистом и вокалистом Cream Джеком Брюсом, барабанщиком Pink Floyd Ником Мейсоном и бывшим барабанщиком и вокалистом Soft Machine Робертом Уайаттом.

⁴⁴ После ухода из Roxy Music и нескольких сольных проектов Брайан Ино сначала в союзе с Робертом Фриппом из King Crimson, а затем и под своим собственным именем стал записывать альбомы инструментальной электронной атмосферной музыки, которая стала называться амбиентной (от слова *ambience* – окружение, среда, атмосфера) и была по своей эстетике и звучанию куда ближе академическому авангарду или минимализму, чем року.

ние-сопоставление близких или, наоборот, далеких друг от друга имен или тенденций. Получалось пусть и не всегда умело, зато дискуссии разворачивались интересные и оживленные, и кругозор точно расширялся. Тем более, что народ в клубе подобрался очень разный, и каждый по-своему был интересен.

Околороковая курёхинская компания в лице Болучевского, Дюши, Гены Зайцева⁴⁵ и других отвалилась довольно быстро. Сам же Курёхин не просто остался, а принимал в работе Клуба самое активное и деятельное участие. Более того, воспринимал его во многом как собственное детище.

Основные роли распределились довольно быстро. Барбан занял место идеолога, негласного руководителя. Я получил престижный и громкий пост председателя, чем невероятно гордился. Ну а Сергея, по аналогии с существующими в западных университетах должностями типа *writer-in-residence* или *artist-in-residence* (приглашенный в качестве преподавателя писатель или деятель искусства), я полусуто, полусерьезно стал называть нашим *musician-in-residence*.

⁴⁵ Геннадий Зайцев (род. 1954) – видный участник и идеолог движения хиппи в СССР, один из основателей и первый президент Ленинградского Рок-клуба (с 1981 по 1982 гг.), сооснователь первого в СССР самиздатовского рок-журнала «Рокси».

Музыкант-резидент

Разумеется, на Курёхине свет клином не сошелся – Клуб был придуман в том числе и для консолидации, привлечения существующих и генерирования свежих творческих сил в области новой музыки. На этом поприще за три года существования Клуба мы немало преуспели, малая сцена ДК Ленсовета, как магнит, притягивала все новых и новых музыкантов и стала стимулом для экспериментирования. Пустоты, однако, неизбежно возникали – ведь каждые две недели необходимо было найти достойного исполнителя для концерта. Выход был прост: рояль всегда на сцене; тут же под рукой – неизменная палочка-выручалочка, пианист-резидент. Курёхин выходил на сцену и дежурно, хоть и исправно, отыгрывал свой сольный концерт.

В его сольных импровизациях тогда не было практически еще никакого намека на ту искрометную парадоксальную ироничность и постмодернистскую всеядность, которая стала отличать его музыку буквально двумя-тремя годами позже. Он играл так же ярко, по-взрывному бурно и с такой же ошеломляющей виртуозностью, которая потрясла меня в тот самый первый раз, когда я услышал его в октябре 1978-го. Музыка стала разнообразнее – экспрессивные, перкуссионные пассажи сменялись раздумчивой медитативностью или пуантилистской сонористикой. Переходы от одного настроения к другому были невероятно легкими, органичными, сливая фрагменты в огромное цельное эмоционально-музыкальное пространство. «Играет как дышит» – такую незамысловатую, но емкую формулу придумал я тогда, описывая манеру игры своего нового друга. Внешне музыку эту по-прежнему можно было квалифицировать как фри-джаз – в самом широком понимании этого слова. Чем дальше, впрочем, тем более явственным для меня становилось то, что вызывало неприятие курёхинской музыки со стороны традиционалистов, – практически полное отсутствие в ней подлинно джазовых корней.

Уже много лет после смерти Курёхина известный джазовый критик Дмитрий Ухов на вынесенный им в заголовок статьи вопрос «Был ли Сергей Курёхин джазменом?» в первом же предложении отвечает довольно категорично: «По большому счету, *per se*, все-таки не был».

Впрочем, тогда эта «неполноценная джазовость» Курёхина ни меня, ни пока еще немногочисленных тогда слушателей концертов КСМ, ни уж тем более его самого нисколько не волновала. По своему музыкальному генезису Курёхин изначально был все же человек не джазовый, корни его лежали в роке, обильно сдобренном всяческого рода авангардом. Он не стремился играть по-джазовому, хотя в числе его любимых пианистов были пусть и переключавшиеся в авангард, но все же изначально джазмены – Сесил Тэйлор⁴⁶, Миша Менгельберг⁴⁷, Александр фон Шлиппенбах⁴⁸.

В не меньшей, если не в большей степени, чем джаз или рок, Сергея увлекал тогда академический авангард. При чем в первую очередь тот, в котором за чисто формальными поисками нового музыкального языка стояло стремление переосмыслить суть и назначение музыки вообще, найти выход в иные эстетические и философские пространства. И если идеи одного из наших героев того времени – Джона Кейджа⁴⁹ – известны достаточно хорошо («пьеса мол-

⁴⁶ Сесил Тэйлор (1929–2018) – американский джазовый пианист и композитор, один из основоположников фри-джаза, оказал огромное влияние на формирование фортепианного стиля Сергея Курёхина.

⁴⁷ Миша Менгельберг (1935–2017) – голландский джазовый пианист и композитор, один из ведущих музыкантов европейского джазового авангарда.

⁴⁸ Александр «Алекс» фон Шлиппенбах (род. 1938) – пианист и композитор, ведущий музыкант немецкого джазового авангарда. Основатель легендарного Globe Unity Orchestra.

⁴⁹ Джон Кейдж (1912–1992) – американский композитор, философ, одна из ключевых фигур в культуре XX века. Сыграл огромную роль в развитии принципиального нового отношения к искусству музыки, разработал и осуществил принципы алеаторики, концепцию тишины и многое другое. Оказал огромное влияние на формирование эстетики и практики Сергея

чания» «4:33»⁵⁰ стала одним из краеугольных камней эстетического сознания второй половины XX века), то о другом – немецком композиторе аргентинского происхождения Маурисио Кагеле⁵¹ мы знаем куда меньше.

Кагель нередко включал в партитуру рекомендации чисто театрального свойства – какое выражение лица принимать во время исполнения, как выходить на сцену, как взаимодействовать с другими исполнителями. Как и Кейдж, он безгранично расширял арсенал изобразительных средств, применяя приемы театра абсурда. Причем делал это, в том числе и стремясь сознательно шокировать публику, – среди инструментов, которые он включил в партитуру, например, своей «Staatstheater», были ночные горшки и даже клизмы. В другой пьесе – «Con Voce» – трое музыкантов в масках, не производя ни звука, имитируют игру на музыкальных инструментах. Курёхин обожал Кагеля, одно время непрестанно о нем говорил и мечтал, чтобы мы пригласили Кагеля в Ленинград.

Зато в джазе вкус и интересы Сергея отнюдь (а чем дальше, тем меньше) не ограничивались только фри-джазом и авангардом, которыми мы оба были столь страстно увлечены в период знакомства. Он с огромным уважением относился к джазовой традиции, хорошо ее знал и любил. Даже на довольно позднем этапе, уже не ощущая потребности закрывать белые пятна в своем музыкальном (само)образовании, уже завоевав признание как лидер «Поп-Механики» и не испытывая больше никаких комплексов относительно своей джазовой неполноценности, он с упоением погружался в совершенно мейнстримовый по нашим понятиям джаз рубежа 1950-х и 1960-х, обожал практически все пластинки фирмы Blue Note⁵² того периода и делился совершенно искренним, неподдельным восторгом от обнаруженного очередного шедевра Джеки Маклина, Джо Хендерсона или Ли Моргана.

Но все же по поколению, по воспитанию, по кругу музыки, которую он слушал в период своего музыкантского становления, джазменом Курёхин, безусловно, не был. В его, в нашем поколении таких музыкантов было немало, как у нас в Союзе, так и на Западе. Джон Зорн⁵³, Фред Фрит⁵⁴,

ROVA Saxophone Quartet⁵⁵, Юджин Чадборн⁵⁶, Генри Кайзер⁵⁷ – наши герои рубежа 1970-х и 1980-х – все, как и Курёхин, и как уже упоминавшийся Влад Макаров, и как чуть позже

Курёхина.

⁵⁰ «4:33» – концептуальное сочинение Джона Кейджа для вольного состава инструментов. Четыре минуты тридцать три секунды – точная длительность пьесы. В течение этого времени музыкант или музыканты не должны извлечь из своих инструментов ни одного звука. Глубокий философский смысл пьесы, по замыслу Кейджа, состоял в том, что полной тишины не бывает, и что музыкой могут быть любые самые разные звуки, в данном случае те, которые находящаяся в зале публика слышит в течение времени длительности композиции – шорох одежды, случайный кашель, шарканье ногами, чей-то смехок. Заставить нас прислушаться к «тишине», услышать в ней музыку – так видел свою задачу композитор.

⁵¹ Маурисио Кагель (1931–2008) – аргентинский и германский композитор. Главная отличительная черта творчества Кагеля – внедрение в музыкальную ткань элементов перформанса. Музыканты таким образом становились актерами, а концерт превращался в театральное представление – подход, оказавший огромное влияние на становление эстетики и практики Курёхинской «Поп-Механики».

⁵² Blue Note Records – основанная в 1939 году американская фирма грамзаписи. В 1947 г. переключилась исключительно на издание «современного джаза» и в течение 1950–60-х годов, в так называемый «золотой век джаза», была одним из главных издателей лучшей записей бопы, хард-бопа и кул-джаза.

⁵³ Джон Зорн (род. 1952) – американский саксофонист и композитор, один из ведущих музыкантов и лидер нью-йоркского авангарда. В авангард Зорн пришел из классики, и в творчестве его в равной мере сочетаются множество разнородных эстетических и стилевых направлений – классическая музыка, джаз, свободная импровизация, академический авангард, еврейская музыкальная традиция, Восток, радикальный хардкор, лаундж и многое другое. Оказал большое влияние на формирование эстетики и подхода Курёхина.

⁵⁴ Фред Фрит (род. 1949) – британский гитарист, скрипач и композитор. Сооснователь, вместе с саксофонистом, Тимом Ходжкинсоном легендарной группы аван-рока Henry Cow. Одна из самых ярких фигур направления альтернативного авангардного рока, получившего название Rock In Opposition.

⁵⁵ ROVA Saxophone Quartet – базирующийся в Сан-Франциско «Саксофонный квартет ROVA» (название – аббревиатура фамилий музыкантов). В музыке ROVA элементы фри-джаза сочетаются со свободной импровизацией и структурными поисками современной академической музыкой. В 1983 году по приглашению Клуба современной музыки квартет совершил

один из его самых верных курёхинских партнеров и последователей Сергей Летов⁵⁸, были изначально не джазменами и пришли в новую музыку кто откуда: из рока, из академической музыки, из свободной импровизации, из этники, даже из кантри. Все они создавали тот безумный коктейль, из которого творилась новая музыка, примешивали и джаз – кто щедрой горстью, а кто скудной щепоткой. В зависимости не только и не столько от того, какую роль джаз играл в их становлении, сколько от необходимости джазового компонента для решения той или иной конкретной, поставленной в данный момент задачи. У американцев добавление джаза происходило естественнее – джаз для них был все же неотъемлемой частью национального самосознания, частью общекультурного ареала. Наконец, встречался он в окружающей любого человека с детства звуковой среде куда чаще, чем в Европе, и уж точно намного чаще, чем в СССР, – и потому давался им куда легче.

Легче он давался и тем, для кого становился одной-единственной, всепоглощающей страстью – как, скажем, для Игоря Бутмана.

Однако чисто джазовая стезя, по которой пошел Бутман, была для Курёхина абсолютно неприемлемой. И не только потому, что его буквально раздирали, разносили в разные стороны его бесконечные и бесконечно меняющиеся, бесконечно обновляющиеся музыкальные пристрастия. Но еще и – главным образом – потому, что путь этот подразумевал не столько творчество, сколько овладение ремеслом; не столько придумывание своей музыки, сколько соответствие великим образцам прошлого. Возникающая в таком случае неизбежная вторичность бесконечно его угнетала как в теории, так и на практике. Весь советский джазовый мейнстрим – вне зависимости от уважительного отношения к тем или иным отдельным индивидуумам – вызывал у Сергея полное и безоговорочное отторжение.

Неприятие отечественного мейнстрима как категории эстетической и музыкальной совершенно, впрочем, не мешало ему с поразительной легкостью человека без принципов крутиться в среде так или иначе принадлежащих к джазу музыкантов и всячески использовать их в своих экзерсисах. Это было вполне естественно. Из имевшихся трех основных музыкантских сфер, именно джазмены по максимуму обладали потенциально необходимым для Курёхина набором качеств. В отличие от большинства рокеров, они все же, как правило, умели играть на музыкальных инструментах. В отличие от классиков, все же обладали более широким и менее заштампованным сознанием. А главное – они умели и любили импровизировать, что для Курёхина было абсолютно обязательным, фундаментально основополагающим качеством.

Именно поэтому, очевидно, в свои первые опыты группового музицирования на сцене Клуба – не как сайдмена у Вапирова и позже у Чекакина, а как лидера, – Сергей привлекал именно джазовых музыкантов. Поначалу это были те, кто просто оказывался ближе всего, – главным образом, гитарист Александр Пумпян и саксофонист Игорь Бутман. Оба обладали приличной школой традиционного джаза, оба уже играли к тому времени у мэтра Давида Голощёкина⁵⁹. Пумпян, как я уже писал, вместе с Болучевским составляли тогда ближайший круг

небольшое турне по СССР (Москва – Ленинград – Рига), что стало основой прочной дружбы и дальнейшего сотрудничества музыкантов квартета с Курёхиным.

⁵⁶ Юджин Чадборн (род. 1954) – американский гитарист и композитор. В авангард пришел из рока, но в свои композиции и импровизации вплетал темы и мелодии из музыки, по своему содержанию и своей эстетике, казалось бы, максимально далекой от авангарда – кантри и кантри-энд-вестерн.

⁵⁷ Генри Кайзер (род. 1952) – американский гитарист и композитор. В юности большой поклонник психоделически-импровизационной рок-группы Grateful Dead. Кайзер в свои композиции и импровизации вплетает множество этнических влияний – африканской, японской, гавайской музыки. Дружил и сотрудничал с Сергеем Курёхиным.

⁵⁸ Сергей Летов (род. 1957) – мультиинструменталист и композитор, один из самых ярких музыкантов советско-российского нового джаза, основатель «ТриО», ближайший соратник Курёхина и неизменный участник «Поп-Механики». Отличается широчайшими музыкальными интересами, сотрудничал с театром, поэтами, участвовал в концертах и записях многочисленных рок-групп. Старший брат лидера «Гражданской обороны» Егора Летова.

⁵⁹ Давид Голощёкин (род. 1944) – джазовый мультиинструменталист и композитор. Яркий приверженец классического джаза и идейный оппонент джазового авангарда. Видная фигура ленинградского джаза на протяжении многих десятилетий.

личного окружения Курёхина – целыми днями они слонялись по городу, вместе посещали друзей и знакомых, часами подпирали стены «Сайгона», иногда выпивали.

Впрочем, заметных проявлений «вредных привычек» у Сергея не было. Он мог «за компанию» выпить, но ни разу не помню его потерявшим меру и, соответственно, голову, тем более не было у него и сразившей многих из нашей среды страсти к запоям. Сигарету он мог у кого-нибудь стрелкнуть – крайне редко, по настроению. А к наркотикам и вовсе был равнодушен. Курёхин был из тех, кого прекрасно характеризует услышанное мною гораздо позже и очень понравившееся мне выражение: «Я не пью, не курю, меня и так тащит». Так вот, его «и так тащило»: музыка, книги, идеи, люди.

Курёхин уже тогда стал проявлять свое феноменальное чутье и неумную жадность на таланты. Игорь Бутман был учеником Гольштейна; его отец играл и любил джаз, ни авангард, ни рок ему были не близки и не нужны. Семнадцатилетним юношей, то ли осенью 1978-го, то ли весной 1979-го, во всяком случае, еще до открытия нашего Клуба, он сенсационно дебютировал в «Квадрате» в качестве лидера квинтета таких же, как и он, молодых студентов музучилища, среди которых играл и будущая звезда джазового контрабаса и участник многих «Поп-Механик» Владимир Волков⁶⁰. Курёхин мгновенно засек Бутмана – молодой способный музыкант с изрядной джазовой техникой – и стал активно втягивать его в свои проекты, видимо, не без расчета перетащить молодой талант в свою веру. По молодости Бутману было все любопытно, и он, толком не очень-то понимая, чего от него хотят, и, не испытывая особой тяги к такого рода музыке, все же уступал курёхинскому давлению и соглашался.

Эти выступления – с Бутманом, Пумпяном, Болучевским – носили по большей части характер спонтанной импровизации, которую тогда мы все так любили и исповедовали с религиозным пиететом. Тогда еще у всех нас, и, в первую очередь, у самого Курёхина, сохранялись иллюзии относительно готовности и желания его партнеров отправиться вместе с ним на покорение вершин джазового авангарда. Сейчас, впрочем, совершенно очевидно, что делали они это исключительно в силу дружбы с Курёхиным и неизбежного подпадания под обаяние и магнетизм его личности. Пумпян, будучи все-таки постарше Бутмана и имея к тому же более обширный опыт музыкального общения с Курёхиным, как-то более или менее сам выстраивал свои партии. Бутманом же Сергей совершенно бесстыдно пользовался просто как ходячим инструментом. Игорь – человек музыкально, безусловно, одаренный. Даже к тому времени – во вполне еще «младенческом» восемнадцатилетнем возрасте – он обладал весьма внушительной техникой владения инструментом и приличным набором джазовых фраз. Курёхин разжевывал ему досконально, до звука, до полусвука, до оттенка и интонации его партии и нередко, в особенности на записях, им просто дирижировал. Так, по курёхинским рассказам (которые безо всякого смущения подтверждает и ставший теперь уже мэтром Бутман), было еще даже и спустя несколько лет на записи альбомов «Insect Culture» и «Subway Culture», так же было и когда Сергей привлекал Бутмана на записи «Аквариума» и «Кино».

Сделанная в студии училища им. Мусоргского в марте 1980 года, во времена активности трио Курёхин – Бутман – Пумпян на сцене Клуба современной музыки, запись и стала первым опытом документирования музыки Сергея Курёхина. Пятнадцатиминутный фрагмент этой пленки под названием «Long Awaited Letter» («Долгожданное письмо») открыл изданный «Leo Records» в 1997 году – через год после смерти Курёхина четверной альбом «Divine

основатель Джазовой филармонии и фестиваля «Свинг белой ночи». Через ансамбль Голощёкина прошли несколько поколений ленинградских джазовых музыкантов.

⁶⁰ Владимир Волков (род. 1960) – контрабасист, композитор, продюсер. Наиболее постоянное сотрудничество – в дуэте с трубачом и композитором Вячеславом Гайворонским. Основатель и лидер собственного «Волков-трио». Музыкант-универсал, в равной степени успешно играющий классический джаз, старинную барочную музыку, джазовый авангард, этнику, рок. Регулярный участник курёхинских «Поп-Механик». В последние годы играет и записывается с Леонидом Федоровым и его группой «АукцЫон».

Madness». А трио Курёхин – Бутман – Пумпян на пластинке названо Sergey Kuryokhin Creative Ensemble.

Эмансипация сайдмена

Сотрудничество с Вапировым, тем не менее, не прекращалось. Квартет, который я впервые увидел на сцене ДК им. Горького в октябре 1978 года, был распущен. На смену плотной, упругой, энергичной фриджазовой фактуре (с изрядной примесью рок-энергетики) пришло камерное, нарочито лишенное и баса, и барабанов трио с тем же Курёхиным и молодым музыкантом, которого все называли Фагот. Была или не была в этом прозвище полускрытая отсылка к inferнальному персонажу знаменитого и тогда еще модного булгаковского романа, я, честно говоря, не знаю, но происхождение прозвища было более чем очевидно – играл Саша Александров⁶¹ именно на фаготе. Фагот – зверь экзотический даже в своей родной семье классических инструментов, а уж в джазово-роковой среде птица и вовсе до тех пор невиданная не только на отечественной, но и на куда более развитой западной сцене. Да и сейчас, спустя десятилетия интенсивной инструментальной эмансипации, число фаготистов даже в самых экспериментальных джазовых и роковых проектах можно перечесать на пальцах одной руки. Саша Фагот, тем не менее, до появления в трио Вапирова умудрился поиграть в «Аквариуме», где, судя по всему, и получил свое прозвище, и откуда его выудил и привел к Вапирову Курёхин. А в «Аквариум» студент консерватории в круглых ленноновских очечках попал и вовсе из блюз-роковой команды «Ну, погоди!» во главе с будущим тоже «аквариумистом», Сашей Ляпиным⁶².

То, что Фагот со своим, мягко говоря, нестандартным инструментом прижился в «Аквариуме», совершенно неудивительно. БГ сотоварищи были тогда очень склонны к оригинальным инструментальным сочетаниям, и на раннем, еще совершенно незрелом небосклоне отечественного рока рубежа 1970–1980-х виолончель-флейта-фагот в рок-группе одним своим видом производили сногшибательное впечатление. Особенно когда, как на знаменитом фестивале «Тбилиси-80», из такого строго академического, изящно-камерного сочетания инструментов наружу вырывался брутальный, отвязный и совершенно невиданный еще в Советском Союзе панк-рок⁶³.

Вапирова в Фаготе привлекло редкое по тем временам сочетание – раскованность и умение импровизировать вкупе с солидной академической подготовкой и, соответственно, умением читать постоянно усложняющиеся партитуры. Вапиров постепенно отходил от джазовой основы и все больше и больше тяготел к сложным композиционным построениям, все тщательнее выписывал структуру своих монументальных сюит, оставляя Курёхину и Александрову лишь строго выверенные импровизационные лакуны.

К своим партнерам он, при всем уважении, относился все же как к сайдменам. Музыка была вапировская, строй музыкальный и композиционный тоже определял он, и в фактуре пьес явно доминировал саксофон. Динамика несколько менялась, когда они играли с Курёхиным дуэтом. Была у них тогда такая, к сожалению, так и оставшаяся толком не задокументированной, дуэтная программа «Джазовые портреты» – цикл пьес с названиями типа «Бенни Гудман за углом» и «Дюк Эллингтон на верблюде». Джазовое происхождение цикла дало возможность Вапирову показывать его не только у нас, в Клубе современной музыки, но и на сцене ДК

⁶¹ Александр «Фагот» Александров (род. 1957) – рок- и джаз-музыкант, фаготист. Участник рок-групп «Ну, погоди!», «Аквариум», «Звуки Му», джазового трио Анатолия Вапирова, «ТриО». Регулярный участник «Поп-Механики».

⁶² Александр Ляпин (род. 1956) – один из самых ярких советско-российских рок-гитаристов. Наибольшую известность приобрел, работая в 1980-е годы в составе «Аквариума». Лидер многочисленных сольных проектов. В начале 1990-х играл в «ДДТ». Постоянный участник «Поп-Механики». С 2012 года живет в США.

⁶³ Выступление «Аквариума» на первом в СССР официальном рок-фестивале «Тбилиси-80» завершилось скандалом. Возмущенное жюри в знак протеста покинуло зал, в Ленинград были отправлены гневные письма, в результате которых выпускник ЛГУ Борис Гребенщиков был уволен с работы в НИИКСИ (Научно-исследовательский институт комплексных социальных исследований при Ленинградском университете) и исключен из комсомола, и группа окончательно вступила на путь андерграунда.

Кирова в воскресных «квадратных» концертах. Курёхин старался изо всех сил, поливая свои искромётные пассажи на фортепиано. Но «квадратовцы», тем не менее, относились к нему настороженно – нутром чуяли пришедшего не из джаза чужака.

Однако изящные и задорные «Джазовые портреты» были скорее исключением, чем правилом, и Курёхин чем дальше, тем больше тяготился вапировской тяжеловесностью, серьёзностью и отсутствием в музыке легкости и юмора. «В самый разгар вапировского пафоса прямо на сцене мне жутко хочется нацепить красный шутовской нос», – признавался он мне в одном из интервью. Потому неудивительно, что довольно скоро пути их разошлись. Что, впрочем, не мешало Вапирову время от времени появляться в «Поп-Механиках». Он и по сей день относится к своему знаменитому покойному ученику и другу с любовью и нежностью.

Курёхин между тем искал новых партнеров, и судьба подарила ему Владимира Чекакина.

Чекакин был визуальным и энергетическим центром вильнюсского трио Ганелин – Тарасов – Чекакин, или, как мы их тогда называли, ГТЧ. Трио было бесспорным лидером всего советского нового джаза. Несмотря на явно авангардное содержание музыки и благодаря проживанию в относительно более свободной Литве, а также, безусловно, очень высокому уровню музыки, трио по сравнению с другими авангардистами находилось в явно привилегированном положении – их пластинки издавались на «Мелодии», а сами они были выездными. И если поначалу выезжать удавалось только в соцстраны (в Польшу и Чехословакию у них к тому времени тоже вышло по пластинке), то в 1980 году состоялся триумфальный дебют трио на фестивале в Западном Берлине, по поводу которого известный западногерманский джазовый критик Йоахим Эрнст Берендт написал: «Самый дикий и в то же время самый организованный фри-джаз, который мне приходилось слышать за многие годы». Короче говоря, ГТЧ были для всего советского новоджазового сообщества маяком и образцом для подражания.

Владимир Чекакин – музыкант совершенно блестящий, к тому же играл он на самом ярком солирующем инструменте. Играл превосходно, совмещая мелодизм, страстность и знание традиции (его основной инструмент – альт-саксофон, и он последователь прямой линии Чарли Паркер – Орнетт Коулман) со всеми самыми современными авангардными техниками фразировки и звукоизвлечения. Авторитет и репутация его в отечественном джазе были бесспорными, но, тем не менее, смесь комплексов новичка и провинциала (Чекакин, выпускник Свердловской консерватории, к сложившемуся в Вильнюсе дуэту Ганелин – Тарасов присоединился чуть позже) и затаенной до поры до времени жажды лидерства заставляли его – чем дальше, тем больше – ощущать растущий дискомфорт от подчиненного положения в трио, лидером и главным поставщиком композиционных идей в котором оставался Ганелин. Тем более что Ганелин, отдавая должное чекакинскому таланту инструменталиста и импровизатора, стремился держать его в рамках и всячески боролся с проявлявшейся у Чекакина склонностью к шоуменству: Ганелину сценические элементы казались не имеющим никакого отношения к музыке пустым позерством. Чекакин, чувствуя раздражение Ганелина, назло ему чуть ли не на каждом концерте выкидывал очередной все более и более дерзкий фортель. Ганелин глубоко страдал и жаловался на Чекакина друзьям. Тарасов и Барбан пытались примирить враждующие стороны.

Бьющая через край брутальная энергия Чекакина должна была найти свое воплощение за пределами трио. Он рвался играть везде, в любом месте, где его готовы были слушать. Мест таких тогда было по стране еще немного, и наш Клуб современной музыки стал для него в начале 1980-х полигоном, на котором он опробовал ставшие потом его фирменным знаком музыкально-театральные идеи.

Курёхин стал для Чекакина главным соратником в реализации этих идей. Чекакинские концерты на сцене КСМ, вопреки провозглашенному нами кредо, имели мало общего и с джазом, и с импровизационной музыкой, а тяготели скорее к театрализованному шоу. Помимо привезенного из Вильнюса костяка, в них принимала участие и собранная – как правило, усилиями

неизменного участника этих шоу Курёхина – ленинградская команда. Наряду с самим Чекасиным, главным персонажем представлений была его тогдашняя подруга актриса Элеонора Шлыкова, по раскованности лидеру совершенно не уступавшая. Она декламировала стихи, пела, танцевала и даже немного играла на клавишных и аккордеоне. Приезжал пианист Олег Молокоедов и чекасинские ученики, саксофонисты Пятрас Вишняускас и Витас Лабутис. Курёхин привлекал своих верных соратников – Фагота, Пумпяна, Болучевского, Кондрашкина, Волкова. Есть, сделанная на одном из таких шоу, довольно известная фотография одетого в строгий костюм, с тонким галстуком и выбеленным лицом Гребенщикова – он тогда проходил через период увлечения Kraftwerk⁶⁴, и имидж был соответствующим.

Еще Чекасин любил вовлекать в представление и в извлечение звуков публику. Он мог спуститься в зал, раздать зрителям свистки, трещотки, дудочки и прочие немудреные инструменты, и по его команде публика должна была включаться в процесс создания музыки. Однажды, закончив отделение, он призвал желающих из зала выйти на сцену, сесть за любой инструмент и начать играть – вне зависимости от владения этим инструментом. Воспитанная в почтении к понятию «артист» интеллигентная ленинградская публика в ответ на такого рода предложения обычно слегка тушуетя, и желающих находится немного. Но тут не успел сам Чекасин уйти со сцены, как по проходу к ней ринулся молодой парень, совсем еще мальчишка с по-детски оттопыренными ушами. Он резво взобрался на сцену, сел за барабаны и стал неистово по ним молотить. Так я впервые увидел 14-летнего Сергея Бугаева, получившего чуть позже прозвище «Африка»⁶⁵.

Музыка чекасинских шоу представляла собой довольно хаотичный набор полуджазовых, полуроковых ритмов, маршей, вальсов. В зрительный зал из фойе под бодрый барабанный бой входил пионерский отряд в красных галстуках, во главе с «пионервожатой» Шлыковой. По ее команде отряд задорно читал речёвки, отдавая снизу пионерский салют неистово дующему в саксофон и одержимо мечущемуся по сцене Чекасину. Шоу эти – задолго до появления «Поп-Механики» – поражали воображение, шокировали, потрясали смесью юмора и трагизма.

Вот описание одного из таких шоу – 25 октября 1981 года в Ярославском джаз-клубе, – которое я отправил вскоре после концерта в письме Лео Фейгину⁶⁶. Запись концерта была уже переправлена в Лондон для издания на созданной незадолго до этого фирме Leo Records, и для того, чтобы Лео понимал, что происходит на пленке, потребовалось столь подробное описание. Описание изобилует ясными нам обоим сокращениями: ВЧ и Чека – Чекасин, СК – Курёхин, ЭШ – тогдашняя партнерша Чекасина по музыке и по жизни актриса Элеонора Шлыкова, ОМ – активно сотрудничавший с Чекасиным вильнюсский джазовый пианист Олег Молокоедов.

⁶⁴ Kraftwerk – популярная немецкая группа электронного рока. Для имиджа Kraftwerk характерны строгие темные костюмы со светлой рубашкой и галстуком.

⁶⁵ Сергей Бугаев «Африка» (род. 1966) – музыкант, художник, актер, одна из ключевых фигур ленинградского андерграунда 1980–90-х годов. Выходец из Новороссийска, откуда незадолго до описываемых событий в возрасте 14 лет бежал, увязавшись за приехавшей на летние гастроли в приморский город ленинградской группой «Странные Игры». Несмотря на юный возраст, быстро вписался в андерграундную тусовку, принимал участие в концертах «Аквариума», «Кино», «Звуков Му». Известность и популярность приобрел благодаря исполнению главной роли в фильме Сергея Соловьёва «Асса» (1986). Член группы «Новые художники» и ближайший соратник ее основателя Тимура Новикова. Вместе с Новиковым заведовал «индустриальной секцией» «Поп-Механики» и играл решающую роль в формировании визуально-театрального облика курёхинского оркестра.

⁶⁶ Леонид «Лео» Фейгин (род. 1938) – джазовый продюсер, основатель и владелец независимой фирмы грамзаписи Leo Records. В 1973 году любитель джаза, спортсмен и лингвист (составитель первого в СССР англо-русского спортивного словаря) Леонид Фейгин эмигрировал сначала в Израиль, а затем в Британию, где под именем Алексей Леонидов стал вести джазовые программы на Русской службе Би-би-си. В 1979 году Фейгин основывает Leo Records, главная задача которой – издание на Западе записей музыкантов авангардного джаза из СССР: трио Ганелина, Сергея Курёхина, Анатолия Вапирова и других. Leo Records сыграла огромную роль в распространении новой музыки из СССР на Западе. Фирма существует и по сей день и в 2019 году отметила свое 40-летие.

Программа ВЧ названия не имела. Премьера ее состоялась шестью месяцами ранее на нашем фестивале⁶⁷. Участвовали Чека (саксофоны, ударные, тромбон, вокал); СК (ф-но, туба, ударные, аккордеон, вокал); Элеонора Шлыкова (туба, ударные, аккордеон, вокал); Олег Молокоедов (ф-но, бассет); Гедиминас Лауринавичус (барабаны, перкуссия), плюс пионерский отряд, вооруженный духовой медью. Открывается все долгим соло на тромбоне. Затем по свистку лидера в зал выходит отряд (не со сцены, а из фойе), во главе с пионервожатой ЭШ под бравурный марш проходит по залу и садится на заранее заготовленные пустые места в разных концах зала. Всего их человек 12–15 – студенты духового отделения местного музыкального училища. Играют они строго по команде лидера. В зале микрофонов не было, поэтому духовики звучат глуше. В один из моментов Чека спускается в зал с тромбоном и устраивает нечто вроде переключки, подходя по очереди к каждому из духовиков. Далее, надеюсь, Вы уловите момент, когда несколько размытая аморфная игра на фортепиано ОМ сменится взрывной и резкой манерой СК. Опера. К сожалению, в этом месте пришлось перевернуть ленту, но надеюсь, если будет необходимость, Вы сумеете смонтировать. Выглядело это так: на сцену с аккордеоном наперевес и с разговорниками на разных языках вышли СК и ЭШ и втроем с Чека пели, что придет в голову или попадет в разговорнике. Все трое прыгали, танцевали, кривлялись.

Запись эта, которую я, судя по этому письму, отправил Лео тогда же в 1981 году, публикации своей ждала довольно долго и увидела свет лишь после смерти Курёхина в уже упомянутом четырехдисковом мемориальном альбоме «Divine Madness». Интересно, что продюсер Лео Фейгин включил ее в альбом Курёхина, хотя лидером ансамбля был все же Владимир Чекасин.

Совершенно очевидно, что именно в этих шоу с Чекасиным вызревали первые зернышки той идеи, которая чуть позже бурным цветом расцвела в «Поп-Механике». Именно Чекасин – для тогдашнего Курёхина не только лидер, но и генератор идей, – и показал Сергею возможности практического воплощения столь милого курёхинскому сердцу сценически-музыкального действия и, главным образом, новую форму отношения к музыке. Это был фундаментальный, тектонический сдвиг. На смену однозначности и суровости фри-джаза и авангарда пришли яркость, эксцентрика, бурлеск, гротеск – невиданный нами до того синтез джаза, рока, театра, замешанный на иронично-пародийном, только-только тогда зарождавшемся «стебовом», постмодернистском отношении к искусству и жизни. Разумеется, и термина-то такого – постмодернизм – никто из нас тогда еще не слышал. (Разве что Барбан, но он-то был убежденным модернистом и со временем стал ярким противником и ниспровергателем постмодерна.) Это была новая струя, новое искусство и новая жизнь, вкус к которой Курёхин мгновенно ощутил и больше уже никогда не терял.

К сожалению для Чекасина, это был тот самый случай, когда ученик по всем пунктам превзошел учителя. По части обаяния и артистизма немного нескладный, сутулый и низкорослый Чекасин явно уступал светскому красавцу Курёхину. К тому же в эту самую гротескную постмодернистскую мешанину прекрасно вписывался рок, в котором Курёхин, в отличие от Чекасина, чувствовал себя как рыба в воде. Спустя год-два Курёхин, обладавший к тому же мощными связями и – благодаря «Аквариуму» – популярностью в рок-среде, легко переиграл Чекасина на созданном им же, Чекасиным, поле. Если Чекасин из-под ганелинского «гнета»

⁶⁷ Речь идет о фестивале Клуба современной музыки «Весенние концерты нового джаза». Авангардный фестиваль был так назван в качестве то ли антитезы, то ли дополнения к проводившемуся Владимиром Фейертагом под эгидой Ленконцерта официальному и ориентированному на мейнстрим фестивалю «Осенние ритмы». «Весенние концерты нового джаза» прошли всего три раза – в 1980, 1981 и 1982 годах. Выступление курёхинского Crazy Music Orchestra на фестивале 1982 года привело к закрытию Клуба и, соответственно, фестиваля.

выбирался тяжело и мучительно, то Курёхин из-под чекасинского, как, впрочем, и вапировского, выпорхнул легко и непринужденно.

Помог Клуб Сергею Курёхину и в его первом выходе на Запад.

Выход на Запад

Регулярно читая имевшиеся у Барбана в изобилии джазовые журналы, я понял, что настала пора знакомить с нашей деятельностью не только ленинградскую, но и западную джазовую общественность. Я стал регулярно писать в «Jazz Forum» – издававшийся в Варшаве на английском языке журнал Международной джазовой федерации. Писал не только о том, что происходило у нас в Клубе, но и шире, о советской джазовой жизни: о том, что видел и слышал в своих участившихся поездках по различным фестивалям по стране – Ярославль, Красноярск, Одесса, Рига. Таким образом, я стал «корреспондентом» Jazz Forum и мое имя, с адресом и телефоном – никаких электронных адресов тогда еще, разумеется, не существовало, – было присовокуплено к списку корреспондентов журнала на первой же странице, где уже значился мой старший московский коллега Алексей Баташев⁶⁸. Этот маленький факт оказался решающим: для многих джазовых людей в Европе именно я стал тем мостиком, по которому они пытались проникнуть внутрь джазовой жизни Ленинграда. Даже если музыкант, продюсер или просто любитель джаза приезжал по обычной туристической визе – а именно так тогда чаще всего и бывало, ибо оформлять поездки любым другим способом было крайне трудно, – то человек этот мне писал заранее или звонил уже прямо по приезде в город, и я становился его проводником в скрытый от официального, лежавшего на поверхности города, мир джаза.

Именно так в один прекрасный день, весной 1980 года у нас материализовался Ханс Кумпф – кларнетист и джазовый фотограф из небольшой деревушки под западногерманским городом Штутгарт. Как музыкант он широко известен не был, хотя и выпустил к тому времени на собственной независимой фирме «AKM Records» пару пластинок, на которых в том числе играли и известные нам американцы – пианист Джон Фишер⁶⁹ и кларнетист Перри Робинсон⁷⁰. Как фотограф Кумпф появлялся на всех крупных и некрупных фестивалях в Германии; его фотографии регулярно публиковались в немецком журнале «Jazz Podium», и он был лично знаком с казавшимися нам небожителями звездами германской фри-джазовой сцены: Альбертом Мангельсдорфом, Петером Брётцманом, Питером Ковальдом. Сами эти имена звучали для нас музыкой, и даже знавший, казалось, всё и всех Барбан с интересом прислушивался к рассказам Кумпфа. Я провел Кумпфа по другим джазовым местам города и подтвердил подлинность уже имевшегося у него через журнал телефона Алексея Баташева. По возвращении домой Кумпф опубликовал в газете «Stuttgarter Nachrichten» статью об обнаруженном им за непроницаемым железным занавесом джазе. Он описал воскресный «квадратовский» «Большой концерт джаза», куда я повел его в ДК Кирова, а также ознакомил западногерманскую публику с интереснейшим открытием: джаз-клуб в СССР, оказывается, вовсе не привычный бар-подвальчик, где можно каждый вечер выпивать и слушать музыку, а организация, раз в месяц проводящая концерты в огромном зале, а в промежутке – лекции и прослушивания пластинок. Не преминул Кумпф упомянуть и Клуб современной музыки во Дворце культуры им. Ленсовета и самых радикальных из встреченных им музыкантов – Анатолия Вапирова и Сергея Курёхина. Текст сопровождался фотографией Вапирова.

Мы были в восторге и чувствовали, что эта статья – лишь первая ласточка. Наш энтузиазм заразил скромного фотографа и музыканта-любителя, он стал ездить к нам регулярно, и уже во второй свой приезд – в декабре 1980 года – предложил сделать совместную запись и выпу-

⁶⁸ Алексей Баташев (род. 1934) – старейшина советской джазовой критики, историк и активный популяризатор джаза, автор первой монографии «Советский джаз». Один из членов-основателей Международной джазовой федерации при ЮНЕСКО.

⁶⁹ Джон Фишер (1930–2016) – американский новоджазовый пианист, композитор, художник. Вместе с Хансом Кумпфом приезжал в Ленинград для полуподпольных выступлений и записей на сцене Клуба современной музыки.

⁷⁰ Перри Робинсон (1938–2018) – американский джазовый кларнетист и композитор.

стить ее на своем малюсеньком лейбле. Надо ли говорить, с каким энтузиазмом была воспринята эта идея! Но где и как делать запись? Понятно, что по официальным каналам протащить в студию несанкционированно объявившегося в Союзе западногерманского музыканта невозможно. Через каких-то своих бесчисленных и мне малоизвестных знакомых Курёхин сумел договориться со студией училища им. Мусоргского, и поздно вечером, когда в училище уже никого не было, мы контрабандой протащили Кумпфа через вахту, строго-настрого велев ему не раскрывать рта, чтобы не выдать свое иностранное происхождение. Пройдя через вахту, говорить уже можно было.

С нашей стороны в этом историческом саммите принимало участие трио Вапирова: Вапиров, Курёхин, Александров. Я выступал в роли переводчика, хотя переводить много и не пришлось. Музыка была практически спонтанной – во-первых, это вполне соответствовало тогдашним эстетическим представлениям как самого Кумпфа, так и наших музыкантов, и, во-вторых, времени на репетиции и подготовку хоть какой-нибудь специальной программы все равно не хватало. Запись была успешно сделана, Кумпф благополучно вывез ее с собой и приступил к производству. По его просьбе я написал по-английски вводный текст – собственно говоря, даже не текст, а короткие справки о Вапирове, Курёхине и Александрове. Через пару месяцев по почте пришла посылка с несколькими экземплярами пластинки. Называлась она «Hans Kumpf + Anatoly Vapirov Trio. Jam Session Leningrad». Музыка, разумеется, ничего общего с привычным джазменам джем-сейшеном не имела: никаких тем, никакого ритма, никаких даже намеков на мелодизм – радикальная спонтанная импровизация. Мы были горды и счастливы, тем более что в Западной Германии пластинка получила пусть и скромную, но все же прессу.

События развивались стремительно. Кумпфовский «Jam Session Leningrad» был записан в декабре 1980-го и вышел соответственно весной 1981-го. В апреле Курёхин в той же студии училища Мусоргского записал свою первую сольную пластинку. Предназначалась она для Leo Records – созданной годом ранее в Лондоне независимой фирмы.

Leo Records придумал и создал Лео Фейгин – в прошлом ленинградец, эмигрировавший еще в начале 1970-х в Израиль. Любитель джаза, бывший спортсмен и преподаватель английского языка, он очень скоро оказался на Русской службе Би-би-си в Лондоне, куда еще спустя пару лет сумел привлечь и своего старого знакомого по ленинградской джазовой жизни Севу Левенштейна-Новгородцева.

Друзья вели на Би-би-си музыкальные передачи: Сева – о поп- и рок-музыке, Лео – о джазе. Передача Фейгина (в эфире, впрочем, он использовал в качестве псевдонима невинное русское имя Алексей Леонидов) называлась просто «Джаз», и мы с Курёхиным не пропускали ни одного ее выпуска – еще бы, Лео был неоценимым источником информации обо всем, что происходило в области новой музыки, нового джаза. Каждая передача – а выходили они еженедельно, кажется, по средам с последующими повторами в субботу и воскресенье – становилась предметом оживленнейших обсуждений.

Лео был типичным джаз-фаном старшего поколения. Ни Курёхин, ни я знать лично его не могли – просто по возрасту, – но зато его хорошо знал Барбан. До отъезда Лео они были друзьями, и Барбан регулярно снабжал оказавшегося на Западе товарища не только новостями о появившемся в середине 1970-х годов в Союзе новом джазе, но и его первыми записями. Поначалу, по всей видимости, просто из желания поделиться, затем с прицелом на возможную передачу их в эфире. В первую очередь, конечно, настоящей документации и представления западному джазовому миру ждал флагман советского нового джаза – трио Ганелин – Тарасов – Чекасин. Барбан передавал их записи Лео в Лондон и постепенно убедил своего товарища в необходимости их издавать. Начал Лео, впрочем, с релизов американцев и европейцев – русский новый джаз был совсем невероятной экзотикой, и, прежде чем обрушивать его на

головы западной публики, следовало вписать его в соответствующий контекст. Но уже третьим релизом стала запись концерта ГТЧ в Восточном Берлине – Live in East Germany.

Несмотря на полную неизвестность на Западе и самой фирмы, и музыкантов, несмотря на отсутствие какой бы то ни было рекламы, успех первого русского новоджазового «блина» был невероятным.

На пластинку откликнулись все газеты – причем не в привычных отделах рецензий, загнанных куда-то в глубины культурных приложений, а в первых тетрадках, где обсуждаются новости политические. Пикантность всей истории придавала и загадочно-конспиративная надпись, которой Лео снабдил диск: «Музыканты не несут ответственности за издание этих записей». Успех вдохновил Лео, и он решился на выпуск второго советского релиза: сольной фортепианной пластинки настойчиво рекомендованного ему Барбаном молодого ленинградского пианиста.

Барбан поделился адресом Лео с нами, и очень быстро и я, и Курёхин завязали с новым лондонским другом интенсивнейшую переписку. На мою долю выпало снабжение Лео всевозможной фактической информацией, а со временем и передача ему всяческими окольными путями лент с записями наших музыкантов.

В отличие от ганелинского диска, курёхинский альбом решено было делать студийным. В этом решении имелась определенная логика. Студийные работы ГТЧ были уже хорошо известны (к тому времени на «Мелодии» вышли «Con Anima» и «Concerto Grosso»), в то время как их захватывающие воображение концерты буквально просились на диск. Курёхин же был известен намного меньше своих вильнюсских соратников и коллег, причем известен исключительно концертными выступлениями. Студийная запись призвана была представить миру не только блестящего пианиста, но и вдумчивого композитора.

Рассуждения эти были не столько курёхинскими, сколько барбановскими, который выступил, по сути дела, как идейный продюсер записи. Именно он настоял на том, чтобы Курёхин отказался от привычных и ставших к тому времени его фирменным знаком долгих – на целое отделение – фортепианных импровизаций. Барбан считал, что в них размыта форма, что уследить за мыслью и выстроить структуру огромной композиции очень трудно, и что для первой работы будет выигрышнее, если она будет разбита на несколько шести-восьминутных треков, каждый из которых представит ту или иную сильную сторону Курёхина-пианиста.

Придуманное Барбаном название альбома было программным: «The Ways of Freedom» («Пути свободы»). Но если «свобода» главного заголовка еще могла бы интерпретироваться как ссылка на музыкальный стиль: free jazz, свободный джаз, – то названия композиций (тоже барбановское творчество), если и сохраняли возможность двусмысленного толкования, но уже с куда более определенно расставленными политическими акцентами: «Archipelago» (архипелаг в сознании тогдашней интеллигенции был только один – «Архипелаг ГУЛАГ»), «The Inner Fear» («Внутренний страх»), «The Wall» («Стена»), «No Exit» («Выхода нет»), «The Rules of the Game» («Правила игры»).

Шквал рецензий на пластинку превзошел все ожидания – он был не менее впечатляющ, чем тот, который сопровождал триумфальный дебют ГТЧ. *«Блестяще сыгранный, полный жизненной энергии и силы tour de force, в котором неумная, расчетливая бравада Ксенакиса⁷¹, новаторское остроумие Кагеля, речитативные модели минимализма и мелодические и гармонические вкрапления джаза сливаются в захватывающую своей виртуозностью музыку»*, – писал в восторженной рецензии Роберт Хендерсон, музыкальный критик серьезной британской газеты «Daily Telegraph». Рецензент «New York Times» Джон Парелес усмотрел в курёхинской музыке *«слияние перкуссионной атональности Сесила Тэйлора с русскими модернист-*

⁷¹ Янис Ксенакис (1922–2001) – французский композитор греческого происхождения, один из видных представителей музыкального авангарда XX века.

скими гармониями Скрябина и Шостаковича». А у обозревателя канадского джазового журнала «Coda» Джона Сазерленда пластинка породила *«целый сонм ассоциаций: Сесил Тэйлор, препарированное фортепиано Джона Кейджа, Маурисио Кагель, „Макрокосмос“ Джона Крама⁷², „Мантры“ Штокгаузена – он звучит, как Алоис и Альфонс Контарски, слитые воедино⁷³»*. Зато американский джазовый журнал «Down Beat» пришел к выводу, что *«смешение музыки и политики может нередко давать в качестве результата просто неинтересную музыку»*. Хотя и там признавали, что перед ними – *«запись важная и с культурной, и с политической точки зрения»*.

Целую бурю дебатов вызвало утверждение некоторых критиков, что на курехинской пластинке запись ускорена. Они, впрочем, скорее недоумевали, пытаясь найти оправдание этой несколько странной манипуляции. В кое-каких местах запись действительно звучала неестественно быстро. В рецензиях замелькали сравнения с Конлоном Нэнкэрроу⁷⁴ – американским композитором, сочинявшим почти исключительно для механического пианино. Музыка его была нарочито, нечеловечески быстра и механистична. Сам Курехин от обсуждений проблемы уклонялся, иногда в свойственной ему манере обрушиваясь на «ничего не понимающих идиотов-критиков». Я же, привыкнув восторженно относиться к феноменальной фортепианной технике и виртуозности своего друга и склонный верить людям, относил все недоразумение исключительно на счет выдающейся скорости игры Сергея.

Впоследствии, впрочем, выяснилось, что часть правды в этих замечаниях все же была. Всеобщая неопытность сыграла над нами шутку: присланная Лео из Лондона пленка «Zonal», как оказалась, была предназначена вовсе не для музыки. Лео «заимствовал» ее из студий радиостанции Би-би-си, где в монорежиме записывали речь для передачи ее в эфир. Эфир шел на коротких волнах, и качество звучания было не в приоритете. Услышать сквозь помехи и глушилки – и то хорошо. Пленка эта по определению была не в состоянии передать некоторые частотные характеристики звучания фортепиано, что и привело к искажению звука. Ни о каком ускорении, впрочем, и речи идти не могло – какое ускорение или замедление на магнитофонах студии училища им. Мусоргского образца 1981 года? Лео о непригодности пленки к записи музыки не догадывался и искренне считал, что делает нам благо, отправляя в Ленинград бобину за бобиной. Мы с Курехиным в технических аспектах записи музыки понимали еще меньше, чем вполне дилетантский Лео, и присланную пленку приняли на веру, как дар божий. Как же, из самой Англии, должно быть по определению хорошо, уж всяко лучше, чем то, что можно найти дома. Оказалось, что нет. Помню недоверие, недоумение и нарастающую неловкость, которую я испытал, принеся чуть позже – уже для другой записи – бобину драгоценной, как казалось, «Zonal» к Андрею Тропилло⁷⁵. Маг и кудесник открыл коробку, посмотрел с одной стороны, посмотрел с другой, понюхал, оторвал кусочек, пожевал и вынес неумолимый вердикт: «Пленка – говно, для записи не годится, уж лучше наш „Тип 10“⁷⁶».

⁷² Джордж Крам (род. 1929) – американский композитор-авангардист, в своей музыке использовал необычные звучания, альтернативные формы нотации.

⁷³ «Мантры» – композиция Штокгаузена для двух фортепиано с кольцевой модуляцией, написанная для фортепианного дуэта братьев Контарски.

⁷⁴ Конлон Нэнкэрроу (1912–1997) – американский и мексиканский композитор, наиболее известный своими сочинениями для механического пианино, отличавшимися нечеловеческой скоростью исполнения.

⁷⁵ Андрей Тропилло (род. 1951) – звукорежиссер, продюсер, музыкальный издатель. В первой половине 1980-х годов в руководимой Тропилло студии звукозаписи Дома пионеров и школьников Красногвардейского района Ленинграда в полуподпольных условиях были записаны альбомы «золотого периода» русского рока – групп «Аквариум», «Кино», «Зоопарк», «Алиса», «Странные Игры» и др.

⁷⁶ Практически единственной доступной в СССР магнитной лентой для записи была лента «Свема» производства одноименного химического комбината в городе Шостки Сумской области Украинской ССР. В продаже было три типа магнитной ленты «Свема» – тип 2, тип 6 и тип 10. Более высокая цифра типа означала более высокое качество ленты и, соответственно, более высокую цену. Существовал еще и некий компромиссный вариант «Тип 10. Школьная» – то есть пленка качества тип 10, но несколько дешевле.

Вот как то же самое объясняет Лео:

«В 1980 году, будучи стесненным в средствах, я не мог себе позволить купить достаточно ленты для тайной переправки в Советский Союз, чтобы дать возможность русским музыкантам записаться, – хотя неудовлетворенный спрос на нее был огромным. Для этой записи я отправил две бобины с лентой: «Амрех», которую я купил, и «Rascal Zonal», которую «одолжил» у Би-би-си, где я работал. «Zonal» производилась специально для Би-би-си для записи речи, но не музыки. Однако инженер звукозаписи⁷⁷ в Ленинграде просто не мог знать этого. Как явствует из письма Курёхина мне, они записали основную часть работы на «Rascal Zonal», а «Амрех» пошел лишь на некоторый дополнительный материал. Запись на «Rascal Zonal» была издана как «The Ways of Freedom». Совершенно очевидно, что именно лента «Rascal Zonal» произвела этот «металлический», чересчур звонкий эффект, который дал повод для сравнения с игрой Конлона Нэнкэрроу. Я, однако, убежден, что Курёхин был одним из самых быстрых пианистов на планете, хотя такого рода характеристики здесь неуместны. Его технические возможности никогда не являлись для него самоцелью. Он никогда не пытался использовать их как цирковой номер».

Записи той же сессии, только сделанные на «Амрех», были изданы Leo Records уже только после смерти Курёхина на мемориальном четвертом альбоме «Divine Madness». Там Сергей играет как ему свойственно, быстро и энергично, но ощущения ускорения пленки действительно не возникает.

Работая в течение многих лет на Би-би-си, я впоследствии сам не раз сталкивался с пленкой «Zonal». И хотя, действительно, применяется она главным образом для воспроизведения речи, мне приходилось также видеть и слышать сделанные на ней записи известных музыкантов. Делают их продюсеры музыкальных программ Радио-3 и предназначаются они для высококачественной стерео-трансляции на FM. У пленки «Zonal» – впрочем, как у любого такого продукта, – есть множество разновидностей, и не исключено и даже весьма вероятно, что та, которую Лео отправил в Ленинград, действительно предназначалась исключительно для записи речи. И все равно в этой истории для меня осталась какая-то загадка: слишком уж уклончиво, без желания досконально разобраться в причинах случившегося, даже с некоторым раздражением, Сергей реагировал на раздававшиеся в его адрес по этому поводу вопросы. Ефим Барбан вспоминает, что он слушал запись еще до отправки ее в Лондон, и что ускоренные моменты в некоторых местах бросались в глаза уже тогда. И Курёхин, по словам Барбана, был так же уклончив в объяснении причин, ссылаясь на некоторые технические ошибки звукорежиссера. Но впоследствии он в свойственной ему агрессивно-ироничной манере уклонялся от сколько-нибудь рационального объяснения случившегося, отказываясь признавать даже ошибку:

«Понимаете, дело тут в том, что есть определенные несоответствия между скоростью моей игры на рояле и скоростью восприятия этой музыки у критиков. Поскольку их мозг работает очень медленно, то запись им показалась ускоренной».

Теперь уже вся эта история большого смысла не имеет, но тогда она лишь придала и без того сенсационной пластинке столь обожаемый Сергеем ореол загадочности, пикантности и скандала.

Этим, правда, весь скандал и ограничился. Несмотря на то что рецензии на пластинку опубликовали не только специализированные джазовые журналы, но и «главные» газеты типа

⁷⁷ Сергей Свешников.

«Times», «New York Times» и «Daily Telegraph», которые по определению должны были тщательно просматриваться сотрудниками посольств и прочей советской резидентурой на Западе, никакой реакции на пластинку со стороны официальных советских властей не последовало. Я, во всяком случае, ничего об этом не знаю, хотя не исключаю, что какие-то разговоры с Серёжей на эту тему были.

И хотя на пластинке была та же «страховочная» надпись: «Sergey Kuryokhin does not bear any responsibility for publishing these tapes» («Сергей Курёхин не несет ответственности за публикацию этих записей»), сам Курёхин относился к возможным угрозам гораздо более наплева- тельски. В отличие от ГТЧ, относительно интегрированных в систему (Ганелин был музыкаль- ным руководителем Вильнюсского драмтеатра, Тарасов – концертмейстером группы ударных в симфоническом оркестре Литовской филармонии, а Чекасин преподавал в музшколе), Курё- хин был полным социальным аутсайдером. Посадить за пластинку не посадят, а кроме сво- боды ему, и без того уже плотно вписанному в культурно-диссидентский андеграунд, терять по большому счету было нечего.

Зато в городе, среди обширной «второкультурной» компании друзей и знакомых он немедленно стал героем, мгновенно приподнявшись из статуса пусть и ведущего музыканта, но все же местного значения, в чуть ли не мирового уровня звезду, пластинки которой издаются на Западе и о которой пишут серьезные западные газеты. Он был горд и счастлив. Гордился и радовался немыслимому успеху друга и я.

Первое интервью

В ноябре 1982 года я взял у Курёхина большое интервью. Опубликовано оно было в феврале 1983 года в американском джазовом журнале «Cadence». Это первое интервью Сергея в западной прессе, да, пожалуй, и вовсе первое опубликованное его интервью. Говорили мы, конечно, по-русски, но ни оригинал магнитной записи (беседа шла у меня дома, и записывал разговор я, скорее всего, на свой катушечный магнитофон «Маяк-203» – кассетников у нас тогда еще не было), ни русская транскрипция, увы, не сохранились. Ксерокопия журнальных страниц со сделанным приятельницей Лео Фелисити Кейв переводом чудом нашлась у Лео, и для этой книги мне пришлось сделать обратный перевод с английского. Тогда Курёхин еще не придумал свою, ставшую потом легендарной, блестящую технику «стёбового» интервью, так что перед нами – довольно редкий образец проникновения в сознание тогда еще вполне молодого музыканта.

А. К.: В последнее время твое имя все чаще и чаще появляется на страницах и советских, и западных джазовых журналов. Однако, несмотря на это, творчество твое практически неизвестно широкой джазовой публике. Расскажи, как ты пришел к джазу?

С. К.: Я начал играть в четыре года, дома. Мы тогда жили в Москве. Потом я учился фортепиано в музыкальной школе. Затем изучал хоровое дирижирование в музыкальном училище, а потом поступил в Институт культуры по двум специальностям – фортепиано и оркестровое дирижирование. Учебу я не закончил, но для меня это абсолютно неважно – я терпеть не могу академизма. У меня просто не хватило терпения учить то, что мне неинтересно.

А. К.: Когда же ты начал играть сам, и что это была за музыка?

С. К.: Мое развитие было вполне типичным для нашего поколения: все мы тогда любили рок. Играл в школьных рок-группах. В то же время я начал слушать и джаз. Поначалу он мне не очень нравился, и я слушал просто из любопытства. Расписание программ «Голоса Америки» было составлено так, что джазовая программа шла непосредственно перед программой рок-музыки. Так постепенно я стал привыкать к джазу. Единственное, что привлекло тогда мое внимание, – Джон Колтрейн и его квартет⁷⁸. Точнее, даже не столько сам Колтрейн, сколько его пианист Маккой Тайнер. Колтрейн тогда мне не очень нравился, но Маккой меня совершенно поразил. Я и не подозревал, что на фортепиано можно так играть. Рок-пианисты тогда играли двумя пальцами, и эффект, который Тайнер на меня произвел, был во многом связан с его техникой владения инструментом, которая мне тогда казалась совершенно недостижимой. Я заинтересовался джазом и сознательно начал играть уже когда закончил школу – лет в семнадцать-восемнадцать.

А. К.: Ты играешь джазовый авангард. Джазовые пуристы всегда утверждали, а некоторые и сейчас так считают, будто для того, чтобы играть авангард – высшую математику джаза, – необходимо пройти арифметику джаза традиционного. Что ты думаешь по этому поводу?

С. К.: Во-первых, я не согласен с самой постановкой вопроса. Я не считаю авангард «высшей математикой», а более ранние стили джаза – арифметикой. Математический подход к искусству кажется мне неверным, даже смешным. Музыка любого вида принимает самые разные формы. В случае джаза есть боп, диксиленд, джаз-рок, авангард и так далее. Когда

⁷⁸ По всей видимости, Сергей имеет в виду записи так называемого классического квартета Колтрейна середины 1960-х годов, где вместе с лидером на тенор- и сопрано-саксофоне играли Маккой Тайнер на фортепиано, Джимми Гаррисон на контрабасе и Элвин Джоунс на барабанах.

они достигают определенного уровня, скажем, уровня гениальности, то эти формы сливаются. В каждом виде музыки можно добиться высшего уровня духовности, который переходит любые границы. В каждой музыке есть свои пики и вершины, и я не понимаю, как можно играть только рок, авангард или еще что-нибудь.

А. К.: То есть, ты хочешь сказать, что эстетической градации стилей музыки не существует?

С. К.: Да, пожалуй, именно так. Но только на определенном уровне, когда мы имеем дело с гениальностью. Гораздо интереснее слушать хороший боп, скажем, Макса Роуча⁷⁹ или Джорджа Адамса⁸⁰, чем неинтересный авангард.

А. К.: То есть, на самом деле речь идет о музыкальном мастерстве?

С. К.: Нет, вовсе нет. Это не музыкальное мастерство. Должно быть чувство духовности. Без него мастерство становится бессмысленным, голым... Более того, я считаю его своего рода деградацией... Есть огромное количество лейблов, которые документируют каждое выступление известного музыканта. Каждый музыкант, который выступает регулярно, дает время от времени, наряду с выдающимися, совершенно заурядные, а то и откровенно неудачные концерты. Но когда Брэкстон или Тэйлор приезжают в Европу, все их концерты записываются, все записи выпускаются, и на каждую прекрасную пластинку приходится пять штук откровенного барахла. Из всего этого потока информации нужно извлечь музыку. Сейчас все пропихивают только одно – авангард и еще больше авангарда. Хорошего в этом ничего нет. Возьмите человека, никогда в жизни не слышавшего авангард: он послушает одну из таких пластинок, и она ему, естественно, не понравится – более того, оттолкнет его. В авангарде, как и в любой другой музыке, есть свои шедевры – вершины, а остальное довольно посредственно. Настоящая музыка, настоящее творчество начинаются лишь над этим уровнем, а там стили уже сливаются.

А. К.: На самом деле, я имел в виду несколько другое. Необходима ли школа традиционного джаза для авангардного музыканта?

С. К.: Трудно сказать. Вопрос осложняется еще и тем, что сейчас довольно трудно очертить эстетические границы авангарда. Европейское влияние может оказаться гораздо сильнее, чем любое иное. Пианист, например, – я говорю о пианистах просто потому, что знаю эту сферу лучше других, – никогда не игравший джаз, но имеющий хорошую музыкальную подготовку, может автоматически начать играть авангард без какого бы то ни было знания джазовой традиции.

А. К.: И, как, по-твоему, это будет хороший авангард?

С. К.: Трудно сказать...

А. К.: Зависит от личности?

С. К.: Да, главным образом зависит от личности. И тем не менее: пианист, который изучил всю «арифметику» джаза, знает все джазовые ходы и пришел к авангарду из-за духовной потребности, может не суметь играть эту музыку. То есть у него будет получаться совершенно механически: он разрушит структуру, создаст некое подобие открытой формы, но все это будет совершенно неинтересно. Сегодня существует новое восприятие музыки, у Сесила Тэйлора подражателей теперь не меньше, чем у Оскара Питерсона⁸¹. Еще десять лет назад было немыслимо себе представить, что у Тэйлора будут имитаторы – это просто и в голову никому бы не пришло.

⁷⁹ Макс Роуч (1924–2007) – американский джазовый барабанщик, бэндлидер и композитор. Один из основоположников и ведущих музыкантов джазового стиля бибоп.

⁸⁰ Джордж Адамс (1940–1992) – американский джазовый саксофонист, известен в первую очередь своей работой в классических составах Чарли Мингуса и Гила Эванса.

⁸¹ Оскар Питерсон (1925–2007) – канадский джазовый пианист, композитор, классик традиционного джазового фортепиано.

А. К.: То есть, сейчас зарождаются новые штампы, новые клише?

С. К.: Да, именно так.

А. К.: Еще один вопрос на эту тему. Твоей школой был не столько джаз, сколько рок. Даже сейчас ты иногда играешь рок.

С. К.: Не то чтобы я играю рок. Иногда я играю с группами, ориентирующимися на «новую волну».

А. К.: Ну а то, чем ты занимаешься сам, твоя основная музыка, она испытывает влияние рока?

С. К.: Да, безусловно. Рок в конце концов – продукт европейской культуры, он развивался в рамках европейской традиции и, хотя в нем силен элемент ритм-энд-блюза, он гораздо ближе белым европейцам, чем, скажем, то, что черные музыканты вроде Лео Смита⁸² и его друзей из The Art Ensemble of Chicago⁸³, называют «творческой музыкой». Почему же в таком случае не играть рок? Если в нем происходят новые открытия, почему ими не воспользоваться?

А. К.: И ты пользуешься?

С. К.: Да, я использую некоторые ритмические структуры, некоторые очевидные структурные открытия. Пользоваться нужно всем, чем можно, главное – чтобы в результате получалось единое органическое целое. Я хочу пользоваться всем арсеналом европейской культуры (смеется). Я хочу играть сарабанды, алеманды, вальсы, жиги, мазурки и полонезы.

А. К.: А как ты относишься к джаз-року?

С. К.: К джаз-року? Говоря догматически, каждый гибрид недолговечен, а джаз-рок – гибрид. Когда он появился, он представлял собой значительное явление, я имею в виду первые пластинки Чика Кория и Mahavishnu Orchestra⁸⁴. Это была живая и спонтанная музыка. Остальной джаз-рок сейчас – полная чушь, пустая никчемность.

А. К.: Ты говоришь, что гибриды недолговечны, но не является ли и авангард таким же гибридом?

С. К.: Нет-нет, авангард, безусловно, не гибрид.

А. К.: Почему?

С. К.: Во-первых, авангард – это новая идея, а гибрид – не идея, а механическое слияние двух идей. Авангард был рождением новой музыкальной идеи. Подход к структуре и тембрам был абсолютно новым.

А. К.: Не возникало ли у тебя когда-нибудь желания играть нотированную музыку современных композиторов?

С. К.: Да, я всегда хотел. Если музыка хороша, если она мне нравится, почему бы мне ее не играть? С большим удовольствием. Дело лишь в том, что в последние годы я не слышу ничего интересного в области современной музыки для фортепиано. Все мне кажется довольно пустым, и мне представляется, что любой пианист, способный играть новую музыку, в состоянии сесть за инструмент и сыграть то же самое спонтанно. В то же время должен сказать, что дома я нередко играю Рахманинова – с большим удовольствием.

А. К.: В последние пару лет в твоих и чекасинских программах все большую и большую роль играет театр. Гротесковые визуальные элементы театра, хеппинга и клоунады становятся все более и более важными. Что в этом: «пощечина общественному вкусу»? Стремле-

⁸² Лео Смит (род. 1941) – американский новоджазовый трубач и композитор, один из ведущих музыкантов чикагской «Ассоциации содействия творческим музыкантам» (ААСМ).

⁸³ The Art Ensemble of Chicago («Чикагский художественный ансамбль») – выросший из недр ААСМ квинтет в составе Джозеф Джарман (саксофоны), Роскоу Митчелл (саксофоны), Лестер Боуи (труба), Малакай Фэйворс (контрабас) и Фамуду Дон Мойе (ударные). Кроме музыки свободной импровизации музыканты ансамбля опирались на африканскую традиционную культуру и музыку, выступали в старинных африканских костюмах, на лицо накладывали воинственную окраску.

⁸⁴ Mahavishnu Orchestra – джаз-рок группа, образованная в Нью-Йорке в 1971 году британским гитаристом Джоном Маклафлином. Наряду с ансамблем Майлса Дэвиса рубежа 1960-70-х годов, группами Weather Report и Return to Forever считается одним из основоположником и классикой джаз-рока.

ние избежать мертвящего академизма «серьезного искусства», который проник даже в авангард? Или же во всем этом для тебя есть некий глубинный, более существенный смысл?

С. К.: Первый вариант надо мгновенно отбросить. Нет никакой пощечины общественному вкусу, никакого протеста. Эксцентричность нашего поведения на сцене очень легко объясняется. Мы с Чекасиным не раз обсуждали этот вопрос и все время приходили к одному и тому же выводу: для нас поведение на сцене, внешние элементы – всегда продолжение музыкальной идеи. Все, что бы мы ни делали: прыжок, удар по тарелке, топот ногами. У меня слово может перерасти в музыкальную фразу, а музыкальная фраза – в жест, хотя действительно кое-какие из этих жестов, конечно, придумываются заранее. Мне хочется – не знаю, правильно это или нет; кому-то это может нравиться, кому-то нет, – но мне хочется испытывать кайф, получать удовольствие от концерта. И я хочу, чтобы удовольствие, кайф испытывала и публика – если ей этого хочется, конечно. Многие люди по той или иной причине получают удовольствие не в состоянии, они все воспринимают абсолютно прямолинейно. Анатолий Вапиров, например, просто не воспринимает эксцентрику на сцене. Он к своей музыке относится серьезно, академически. Так, наверное, и надо, у него на этот счет есть собственное мнение. Но мне во время выступлений в его ансамбле хочется натянуть красный клоунский нос и начисто уничтожить всю эту серьезность. Почему нельзя играть с красным клоунским носом? Разумеется, публика будет реагировать уже совершенно иначе. Мгновенно устанавливается контакт. Я люблю театр, и много работал в театре. Я был музыкальным директором университетского театра и писал музыку ко многим спектаклям. Я хочу, чтобы на мои представления было интересно смотреть. Наша музыкальная реальность отрезана от современного авангардного джаза на Западе, и о том, что происходит на концертах, скажем, Карлы Блей или Globe Unity Orchestra, мы знаем только по пластинкам и рецензиям, – а они ведь делают то же самое. Я слышал запись выступления Globe Unity Orchestra на ярмарке. Я получил огромное удовольствие – духовой оркестр, оркестр аккордеонистов плюс Globe Unity Orchestra в полном составе – по-настоящему здорово! Обычная человеческая музыка перемежается шумами ярмарки, и солисты живейшим образом реагируют на каждый звук и пытаются его обыгрывать.

А. К.: Ты получил признание как пианист, но в последнее время на фортепиано в своих программах ты играешь все реже и реже. Тебе надоело или же ты стал мыслить более, так сказать, оркестрово?

С. К.: На этот вопрос у меня есть несколько ответов. Во-первых, я не устал от фортепиано – это чудесный инструмент, хотя, как мне кажется, умирающий. Фортепиано, моему, действительно умирает. Ничего нового для себя в фортепианной мысли за последние несколько лет я не нашел. Я не думаю, что это снобизм, и хочу, чтобы меня правильно поняли. Но за последние годы я не слышал ни одного пианиста, игра которого бы мне не то чтобы понравилась, а хотя бы произвела впечатление. Единственная фортепианная музыка, которая производит на меня впечатление, звучит в контексте концерта, это составная часть структуры всего представления. Я хочу, чтобы мои программы были разнообразными; я хочу, чтобы каждая новая отличалась от предыдущей. Сегодня, например, я могу организовать биг-бэнд, который будет играть спонтанную импровизацию, затем я буду играть соло, затем дуэтом с саксофонистом, фэготистом или вокалистом. Я могу делать музыку, которая будет неджазовой – и по звуку, и по фразировке. Я хочу использовать весь доступный мне арсенал музыкальных средств. Сейчас мне больше хочется сочинять музыку, чем играть. И еще... совсем недавно я вдруг понял, что всю свою жизнь я мечтал играть на саксофоне. Шестьдесят процентов музыки, которую я слушаю дома, – саксофонная. Когда я пишу музыку или просто сочиняю в голове, главную партию я всегда отдаю саксофону. Поэтому я и работаю только с саксофонистами – Вапиров, Чекасин и еще двое замечательных саксофонистов помоложе, которые появились относительно недавно, – Игорь Бутман и Пятрас

Вишняускас⁸⁵. Я все основываю на саксофоне как на ведущем инструменте. То есть мыслю я линейно – не гармонически, а мелодически. Даже когда я играю на фортепиано, я играю так, как будто у меня всего лишь один голос, как будто я пою песню. Я могу играть сложные аккорды, сложные гармонические структуры, но думаю я одним голосом.

А. К.: Ты говоришь, что в последнее время чувствуешь тягу к композиции. Как ты сочиняешь? Ты записываешь ноты традиционной нотацией или как-то иначе? Расскажи поподробнее.

С. К.: Во всех подробностях трудно, расскажу об основных принципах. Если музыка должна быть записана на нотах, то почему бы нет? Если среди спонтанной импровизации должен появиться заранее продуманный сочиненный кусок, то я его, разумеется, записываю. Если у меня спонтанная композиция, которая превратится в конце в танец, то я запишу мелодию танца, и все музыканты попросту выучат ее с нот. Я использую и традиционную, и современную системы нотации, в зависимости от того, какого рода музыку я пишу.

А. К.: То есть догмы – играть только спонтанную или только нотированную музыку – для тебя нет?

С. К.: Нет, хотя я большой поклонник спонтанной импровизации, которая для меня является довлеющей формой. В моих пьесах очень формальная структура, поэтому я и привлекаю к ним тех музыкантов, которых знаю. Так же делает и Дерек Бэйли⁸⁶, но у него нет структуры, у него полностью спонтанная импровизация, а я конструирую очень точную композицию, имея в виду конкретных музыкантов. С их помощью я заполняю составленный в голове скелет, конструкцию, заполняю импровизациями, которые характерны для подобранных музыкантов. И они уже импровизируют в рамках этой скелетной конструкции. Таким образом, сочиняя пьесу, я как бы уже слышу, как она будет звучать в исполнении тех музыкантов, которых я имею в виду.

А. К.: При таком подходе довольно трудно представить себе, что ты сможешь работать с каким бы то ни было составом долгое время...

С. К.: Почему нет?! Это для меня главное, и я думаю об этом все время. Постоянно действующая группа абсолютно необходима, и создание такого рода группы – по меньшей мере трио – важнейшая для меня сейчас задача. Проблем на этом пути очень и очень много, но я надеюсь, что у меня все же появится постоянная группа. Конечно, я буду продолжать работать и с другими музыкантами и продолжу делать все то, что я делаю сейчас. Музыканты в нашей группе будут связаны с другими группами, но у нас будет своя музыка, будет то, что я называю настоящим ансамблем, то, что строится годами и требует огромного количества взаимопонимания. По всей видимости, это будет состав с Анатолием Вапировым. То, что у нас есть сейчас, назвать ансамблем трудно – это практически дуэт, так как остальные играющие с нами музыканты постоянно меняются. Если бы у нас еще было два постоянных музыканта, получился бы тот самый ансамбль, который мы ищем.

А. К.: Уже несколько лет ты находишься в центре джазовой жизни у нас в стране, встречаешься со многими музыкантами. Как бы ты охарактеризовал место джазового музыканта в современной советской реальности?

С. К.: Это очень сложный вопрос. Каждый музыкант, имеющий то или иное отношение к джазу, пытается искать свой путь. Все это очень трудно. Многие музыканты работают

⁸⁵ Пятрас Вишняускас (род. 1957) – литовский джазовый саксофонист и композитор, ученик Владимира Чекакина. В начале 1980-х сначала вместе с Чекакиным, а затем и сам регулярно приезжал в Ленинград и играл в ансамблях Курёхина. Впоследствии выступал как лидер собственных ансамблей, а также с Вячеславом Ганелиным.

⁸⁶ Дерек Бэйли (1930–2005) – британский авангардный гитарист, лидер и идеолог сформировавшейся в 1960-е годы в Западной Европе школы свободной импровизации. Основатель Spontaneous Music Ensemble («Ансамбль спонтанной музыки») и концептуального международного проекта Comrads, в который вошли его единомышленники – приверженцы свободной импровизации из разных стран мира. Автор основополагающего труда «Импровизация – ее природа и практика» (1980). Оказал формирующее влияние на многих музыкантов джазового авангарда, в том числе и на Сергея Курёхина.

в ресторанах, другие выступают в эстрадных коллективах, некоторые преподают, но, как правило, все джазовые музыканты, за очень небольшим исключением, не делают то, что они хотели бы делать. Если бы их собственная музыка хорошо оплачивалась, они сами никогда бы не работали в гастролирующих коллективах. Они не аккомпанировали бы певцам, не работали в ресторанах или на эстраде. Причем мы не говорим здесь об огромных деньгах – только чтобы можно было бы прожить.

А. К.: Джазовая активность у нас в стране в последние годы значительно возросла. Появились новые клубы, новые фестивали, большие интересы к джазу проявляет и государственная фирма «Мелодия». Оставим в стороне художественное качество пластинок «Мелодии», но количество их значительно выросло. Почему, как ты считаешь, это происходит?

С. К.: Причин этому несколько. Одна из главных состоит, как мне кажется, в исчерпанности ресурсов серьезного рока. Серьезный рок привлекал внимание огромной части слушающей публики конца шестидесятых – начала семидесятых годов. Интерес к джазу тогда спал. Сейчас мы переживаем ренессанс, которого следовало ожидать.

А. К.: Каждый музыкант – в первую очередь слушатель.

С. К.: (смеется) Ну да, как же! Уверяю тебя, большинство музыкантов музыку вовсе не слушают!

А. К.: Но ты-то слушаешь... Какой джаз ты слушаешь сейчас?

С. К.: Джаз? Я, пожалуй, уже наслушался Брэкстона, хотя до недавних пор он был одним из моих любимых музыкантов. Мне нравятся Эван Паркер⁸⁷, Дерек Бэйли, ROVA Saxophone Quartet – я ведь пианист, обожающий саксофоны, – и многое другое.

А. К.: Возвращаясь к твоему становлению как музыканта, мог бы ты назвать ключевые фигуры, которые сформировали твое творческое лицо?

С. К.: Конечно, я много об этом думал. Во-первых, это Колтрейн. Во-вторых, две рок-группы: Emerson, Lake and Palmer – они мне всегда нравились, и Henry Cow⁸⁸. Сейчас мне нравится слушать «новую волну». Трудно сказать, что оказало на меня влияние из традиционного джаза, – боюсь, почти ничего. Я относительно молод, принадлежу к тому поколению, которое формировалось в шестидесятые, и для меня джаз – во всяком случае, то, что из него делали средства массовой информации, – это мертвящая скука огромных полужазовых оркестров. Джаз тогда воспринимался как эхо, как отголосок давно ушедшей эпохи.

А. К.: Представь себе, что у тебя неограниченные финансовые и организационные ресурсы.

С. К.: Прекрасно!

А. К.: Что за проект ты придумаешь?

С. К.: Я обожаю огромные проекты. Я бы взял, скажем, пять-шесть симфонических оркестров, выставил бы их на сцену площадью пять квадратных километров, все это усилил бы, добавил бы кучу электроники, пригласил бы тридцать-сорок солистов – музыкантов, которых я люблю и уважаю, – Брэкстона, Паркера, Беннинка⁸⁹. Чекасин бы дирижировал профессиональным хором, для которого я бы написал музыку. Я хочу действия подлинно глобального масштаба, того, что Скрябин называл «тотальной гармонией». Я хочу метафизики тотального единства, хочу приблизиться к мистерии. Я обожаю мистику, обожаю сам дух этого древнего ритуала. Все это, впрочем, совершенно нереально, хотя, если фонд Гугген-

⁸⁷ Эван Паркер (род. 1944) – британский фри-джазовый саксофонист, соратник и сподвижник Дерека Бэйли по школе свободной импровизации.

⁸⁸ Henry Cow – английская группа авангардного рока, просуществовала с 1968-го по 1979 г., заложила основы музыкального направления авант-рок и альтернативного движения Rock in Opposition.

⁸⁹ Хан Беннинк (род. 1942) – голландский барабанщик и перкуссионист, соратник и партнер Миши Менгельберга, один из виднейших музыкантов европейской школы свободной импровизации.

хайма даст мне грант, я готов отправиться в Париж поработать с несколькими оркестрами, хорами и солистами.

А. К.: Банальный вопрос. Какова идеальная группа, в которой ты хотел бы играть?

С. К.: Не знаю... С Чекасиным бы поиграл... Кто еще? Мне очень нравится Беннинк. Чекасин, Беннинк и я – пожалуй, достаточно. Необходимый минимум.

А. К.: Какое место та музыка, которую ты делаешь, занимает в мировой культуре?

С. К.: Это очень сложный вопрос. Я мог бы правильно на него ответить, только если бы у меня была полная и объективная картина мировых культур, но для одного человека такой подход невозможен – особенно если учесть ту изоляцию, в которой мы находимся. Очень трудно понять, что происходит в мире современной музыки, когда сам принимаешь в ней участие. Джон Фишер мне рассказывал, что в Америке играет практически любой вид творческой экспериментальной музыки – любой. Все играет одновременно, смешиваются все традиции, все концепции. Рок-музыканты играют классическую музыку, классические музыканты играют джаз, а джазовые пытаются экспериментировать с фольклором. Эксперименты ставятся во всех областях искусства, все сливается. Ничего невозможно вычленишь. Полное смешение – в позитивном смысле этого слова.

А. К.: Согласен ли ты с утверждениями о том, что мир движется к единой, так сказать, всемирной музыке?

С. К.: Да, я думаю, что такая тенденция есть. Но я не знаю, хорошо это или плохо. Многие уверены, что перспективы такого развития самые блестящие, что это приведет к единству всех народов. Для меня вопросы фольклора и эпоса чрезвычайно важны. Мне все-таки кажется, что эта универсализация – негативный процесс, который разрушает отличительные черты личности и приводит к дегенерации культуры. Быть может, я не прав, я не знаю, я не хочу настаивать на своей точке зрения. Если мы коснемся философской основы проблемы, то о ней говорить можно часами. Но это не разговор для джазового журнала. Можем говорить о русской духовной традиции. Я ведь националист-шовинист.

А. К.: Ну тогда вопрос на тему, связанную с Россией. Джаз – явление чуждое для русской культуры?

С. К.: Да, чуждое. Особенно, если мы рассмотрим концепцию джаза. Я на самом деле разделяю взгляды Панасье⁹⁰, которого все так нещадно критикуют: би-боп уже не джаз. Кто-то однажды сказал, что музыка Паркера⁹¹ – это музыка Паркера, а музыка Эллингтона – музыка Эллингтона. Эллингтон свою музыку никогда не называл «джаз». Он тщательно избегал этого слова, хотя и считается одним из гигантов джаза. Поэтому джаз в своем первоначальном значении, такой, каким он существовал поначалу, конечно же, чужд нашему русскому пониманию искусства.

А. К.: В таком случае, как ты рассматриваешь собственную оригинальную музыку и музыку других лучших советских джазовых музыкантов – трио Ганелина, например, – в контексте традиций русской культуры? Можно ли вообще об этом говорить?

С. К.: Конечно, можно. Не только можно, но и совершенно необходимо. Я считаю – это мое личное мнение и с ним можно не соглашаться, но я в этом уверен, я знаю ситуацию и могу выносить здесь собственные суждения, – так вот, я считаю, что трио Ганелина развивается в контексте русской, русской по ощущению культуры. Такого не могло произойти на Западе, и я был потрясен поверхностными рецензиями западной критики на альбом ГТЧ «Live in East Germany», которые, даже восторгаясь, не видят в пластинке ничего, кроме того, что

⁹⁰ Юго Панасье (1912–1974) – французский джазовый критик, ярый приверженец джазовой традиции и непримиримый противник современного – начиная с бибопа – джаза, музыканты которого, по его утверждению, – «предатели подлинной черной музыки».

⁹¹ В данном случае Курехин имеет в виду не упоминавшегося выше в этом интервью британского авангардиста Эвана Паркера, а его однофамильца, классика джаза и основателя бибопа Чарли Паркера (1920–1955).

она не уступает лучшим стандартам мирового джаза. Они не понимают творческий процесс. Эта пластинка кардинально отличается от всего, что делается на Западе. По всему – по структуре, композиции, организации музыкального материала. Это совершенно иной принцип, который был бы невозможен на Западе с его прагматическим рационализмом европейской культуры. Но мы уже отходим от музыкальных проблем, переходим к вопросам нации, этноса, природы, климата, который во многом определяет нашу жизнь (смеется и смотрит в окно, в темень, грязь и слякоть позднего ленинградского ноября). Ни один здравомыслящий человек не в состоянии жить в этом городе, мы вынуждены существовать в абсолютно невыносимых условиях, и это формирует психику человека, его культуру и так далее и тому подобное. Все традиции музыкального образования; музыка, которую я слышал по телевидению, играл в школе или училище; иными словами, все культурное национальное наследие отражается в моей музыке.

Как я уже сказал, это одно из первых, если не самое первое опубликованное интервью 28-летнего музыканта. Уже не начинающего, но только обретающего свой собственный творческий метод, еще не окончательно определившегося, только нащупывающего то, что, собственно, будет представлять собой не только, а, как позже выяснится, и не столько, музыка Сергея Курёхина и его главного творения – синтетического мультимедийного, мультикультурного проекта «Популярная Механика». Мы сегодняшние знаем об этом больше, чем знал он тогдашний. Тем более интересно сравнить, сопоставить его тогдашние представления с будущим Курёхиным.

Интересно, что уже тогда в голове у него была готова идея «тотальных шоу», хотя сам он в те времена считал их еще совершенно нереалистичными, эдакой фантазией, не смея даже предполагать, что уже менее, через чем десяток лет они во многом воплотятся безо всякого фонда Гуггенхайма. Уже тогда у него созрел в полной мере осуществившийся в «Поп-Механике» принцип составления композиции-программы под конкретных предполагающихся для участия в ней музыкантов («сочиняя пьесу, я как бы уже слышу, как она будет звучать в исполнении тех музыкантов, которых я имею в виду»). Интересно, что такого же принципа сочинения придерживался и Дюк Эллингтон, о котором говорили, что он играет на оркестре, – действительно, многие эллингтоновские пьесы неотделимы от звучания трубы Кути Уильямса или саксофонов Пола Гонсалвеша и Гарри Карни⁹². Курёхинские же «Поп-Механики» были не столько оркестром с жестко сформированным составом, сколько собиравшимся на каждое конкретное выступление набором музыкантов, и музыка творилась, придумывалась в короткое репетиционное время прямо под конкретный состав. Если сегодня на саксофоне авангардист Сергей Летов – то и играть ему соответственно в духе Эвана Паркера или Энтони Брэкстона. Если же есть джазмены Михаил Костюшкин⁹³ или Михаил Чернов⁹⁴ (еще не носивший тогда полученного им в годы работы в «ДДТ» прозвища «Дядя Миша»), то в самый раз исполнить балладу или песню с душераздирающим саксофонным соло.

Несмотря на то, что Курёхин в то время считался да и сам себя считал джазовым (окей, пусть новоджазовым) музыкантом, он без смущения признается – что мне к тому времени было уже очевидно, и о чем я уже писал выше – в практически полном отсутствии какого бы то ни

⁹² Кути Уильямс, Пол Гонсалвеш, Гарри Карни – музыканты классического состава оркестра Дюка Эллингтона.

⁹³ Михаил Костюшкин (род. 1946) – ленинградско-петербургский джазовый саксофонист, работал в оркестре Иосифа Вайнштейна и ансамбле Давида Голощекина. В 1980-90-е годы периодически появлялся в составе «Поп-Механики». Отец известного поп-певца и телеведущего Станислава Костюшкина.

⁹⁴ Михаил Чернов (род. 1941) – джазовый саксофонист. В 1970-80-е годы играл в многочисленных джазовых составах и оркестрах Ленинграда. В 1980-е стал сотрудничать с ленинградскими рок-группами. С 1988 по 2010 год – полноценный член «ДДТ», где и получил уважительное прозвище «Дядя Миша». Периодически сотрудничал с Курёхиным в малых и больших составах «Поп-Механики».

было влияния на него со стороны джазовой традиции, хотя в то же время высоко отзывается не только об авангардистах, но и о музыкантах более традиционной джазовой школы.

Интересны – в зародыше пока еще – и интерес к идее русской нации, и наметившееся противостояние с Западом в связи с непониманием им русской культуры. И уж тем более интересно шокирующе звучащее из уст отъявленного западника-авангардиста признание: «я ведь националист-шовинист». Тогда я воспринял эти слова как некую фигуру речи, полемически заостренную гиперболу, но в свете последнего года жизни Курёхина, столь остро проявившегося тогда его противостояния Западу, открытого и предельно ангажированного альянса с Александром Дугиным, Эдуардом Лимоновым и их Национал-большевистской партией заявление это воспринимается совершенно иначе. Этому, впрочем, в книге посвящена отдельная глава.

Интересно и расхождение в наших взглядах – я тогда пребывал еще в своей по-юношески наивной иллюзии об иерархии эстетических стилей и о превосходстве авангарда. Курёхин оказался в этом смысле куда более зрелым и категорически эту идею отверг.

Интересна апология саксофону. В течение последующего года-двух Курёхин неоднократно заявлял, что фортепиано – инструмент умирающий, и что он будет теперь учиться играть на саксофоне. Он действительно несколько раз появлялся на сцене с саксофоном, пытаясь извлекать из нового для себя инструмента весьма неумелые и неуклюжие звуки. По счастью, это увлечение довольно быстро прошло.

Любопытно и отношение Курёхина к Вапирову и Чекасину. Вапиров у него уже вызывает заметное раздражение, хотя Сергей пока готов рассматривать его как партнера в мечтах о постоянной группе. А Чекасин – еще вполне идеальный партнер, входит даже в группу-мечту вместе с Беннинком. Уже спустя, наверное, год-два, я помню, Курёхин говорил, что ему надоело работать и у Чекасина, и у Вапирова, и что он хочет стать лидером, продвигать себя и только себя. Мечтам о постоянной группе сбыться было так и не суждено, ибо «Поп-Механика» постоянной группой не стала – и не потому, что не получилось. Не получилось потому, что Сергей никогда по-настоящему этого не хотел. Модель свободной структуры, которую он всякий раз наполнял, исходя из практических, финансовых и организационных возможностей и собственных желаний и представлений в конкретный момент, оказалась для него гораздо более приемлемой. Такой вариант оставлял ему не только максимальную свободу творческих решений, но и свободу от каких бы то ни было профессиональных и человеческих обязательств по отношению к тем или иным музыкантам.

Очень интересны в свете дальнейшей эволюции «Поп-Механики» его мысли о театрализации («я люблю театр») и стремление убедить собеседника и себя, что жест, шоу – всего лишь продолжение музыкальной фразы. Любой, кто хоть раз видел главный курёхинский проект, понимает, насколько шоу и движение стали главенствующими для Сергея в последующие годы. Никто еще не мог предположить, насколько эта начатая Чекасиным и столь блестяще – иногда даже казалось, что излишне – развитая Курёхиным «театрализация» окажется влиятельной, даже доминирующей тенденцией в советском новом джазе конца 1980-х. Вслед за Чекасиным и Курёхиным шоу стали делать «Архангельск»⁹⁵, «ТриО»⁹⁶ и волгоградский «Оркестрион»⁹⁷, не говоря уже о роке, где в лучшую пору Ленинградского Рок-клуба «Стран-

⁹⁵ «Архангельск» – возникшая в одноименном городе усилиями саксофониста и композитора Владимира Резицкого (1944–2001) джазовая группа, сочетавшая в своем подходе музыку свободной импровизации с элементами русского фольклора. В конце 1980-х выступления «Архангельска» сопровождалась яркими, гротескными театрализованными шоу.

⁹⁶ «ТриО» – основанный в 1985 Сергеем Летовым духовой ансамбль в котором в разное время играли Аркадий Шилклопер, Аркадий Кириченко, Александр «Фагот» Александров, Юрий Парфенов.

⁹⁷ «Оркестрион» – волгоградский ансамбль, исполнявший новый джаз с элементами театрализованного поэтического перформанса.

ные Игры», «Мануфактура», «Алиса», «АВИА» и другие превратили рок-концерт в настоящий театральный спектакль.

Очень любопытным и характерным кажется мне и признание в линейности мышления («мыслю я линейно – не гармонически, а мелодически. Даже когда я играю на фортепиано, я играю так, как будто у меня всего лишь один голос, как будто я пою песню. Я могу играть сложные аккорды, сложные гармонические структуры, но думаю я одним голосом»). «Поп-Механика» была гигантским, многофункциональным музыкальным организмом, дававшим, казалось бы, огромные, практически неограниченные возможности выстраивания сложнейших многослойных и многоголосных полифонических конструкций. Однако почти никогда, даже в самых больших и серьезных по музыкальному мастерству составах «Поп-Механики», никакой полифонии, никакого многоголосия не было. Гигантские блоки шли последовательно, один за другим, – а в общей перспективе представления они сливались и создавали ощущение невероятно богатого, скорее общекультурного, чем музыкального многоголосия. Там, где элементы шоу наслаивались друг на друга – а такое бывало и не раз, – многослойность эта была скорее визуального, зрелищного свойства. Структура и музыки, и всего представления была открыто, нарочито горизонтальной, без каких бы то ни было попыток мыслить вертикально. Отчасти это можно объяснить объективной трудностью создания вертикальной структуры в условиях спонтанно собираемого и лишенного возможности полноценных репетиций оркестра. Но линейный тип курёхинского мышления – все же, пожалуй, главное.

По отношению к року самым интересным, однако, мне представляется вполне еще отстраненное отношение Сергея к рок-музыке («Не то, чтобы я играю рок. Иногда я играю с группами, ориентирующимися на „новую волну“»). Сказано это в ноябре 1982 года, через год после участия Курёхина – пусть и в роли приглашенного сайдмена – в «Треугольнике» и «Электричестве» «Аквариума» и спустя несколько месяцев после записи аквариумовского «Табу», в котором, по бытующему в российской рок-историографии мнению, Курёхин уже сыграл решающую роль и с которого началось его целенаправленное вторжение в ткань «Аквариума». Не исключено, что столь сдержанное высказывание о роке вызвано тем, что интервью это предназначалось для джазового журнала. Мне же представляется, что Сергей был тогда вполне искренен и по-прежнему рассматривал рок как вполне периферийное свое увлечение. Впрочем, отношения Курёхина с «Аквариумом» и Борисом Гребенщиковым – огромная и ужасно увлекательная тема, о которой стоит говорить отдельно.

Зёрна «Поп-Механики»

Кирпичики в здание будущей «Поп-Механики» закладывались постепенно, причем добывались они из самых разных, порой совершенно неожиданных источников.

Мир «второй культуры» был тогда в Ленинграде чрезвычайно тесным; все всех знали, и, разумеется, очень скоро Клуб современной музыки превратился в очаг культурного андеграунда – специфической полуподпольной художественной среды, которая существовала вроде бы в рамках действующей социальной и политической системы, но на самом деле была от нее совершенно независима, а то и откровенно ей противостояла. Курёхин в этом андеграунде был абсолютно своим и тащил в свои шоу всех друзей. В первых концертах его малых составов, еще далеких от будущего размаха «Поп-Механики», нередко появлялся Аркадий Драгомощенко, который с невозмутимым видом читал свои многословные, сложные, тягучие, даже и без музыки трудно поддающиеся восприятию стихи под грохот и скрежет очередного курёхинского ансамбля. Стихи становились дополнительной краской, голосовым элементом в общем безумии музыкальной ткани.

Идея эта понравилась, и было решено перевернуть ее наоборот – раз поэты могут в музыкальном представлении читать стихи, то почему бы им не поиграть музыку? Аркадий Драгомощенко придумал «литературный оркестр», музыкальное руководство которым осуществлял, разумеется, Курёхин. Правда, на сей раз дирижировать этой авантюрой сам он по каким-то уже совершенно вылетевшим из памяти причинам не стал, а поручил это почетное дело давнему другу и единомышленнику, впоследствии соратнику по «Поп-Механике» скрипачу Владимиру Диканьскому⁹⁸. Кто именно был в тот раз на сцене – сейчас уже не вспомнить; наверняка весь цвет будущего литературного «Клуба-81». Переводчица Ольга Липовская, которую я хорошо помню в составе оркестра, рассказывала, что она играла на скрипке Диканьского и порвала все струны. Не умевшие играть на музыкальных инструментах литераторы, неровным строем, со скрипками, трубами, гитарами и саксофонами в руках, вышли на сцену. Получавшийся звуковой хаос вполне соответствовал, скажем, набору звуков в кейджевском опусе для радиоприемников⁹⁹. Драгомощенко почему-то читал заумный текст о теореме Гёделя¹⁰⁰. Все это было, разумеется, чистым озорством и хулиганством, но хулиганством эстетическим, в духе великих хулиганов прошлого – Маяковского, Бунюэля или Кейджа.

Футуристы, Кейдж, Энди Уорхол возникали в наших с Курёхиным разговорах все чаще и чаще. Я не случайно поставил в один ряд эти столь разные, из разных искусств и разных эпох имена.

«Какое сегодня имеет значение, были ли Крученых со своим „дыр-бул-щыл“ или Энди Уорхол со своими консервными банками новаторами-революционерами, оппортунистами-конъюнктурщиками или просто шарлатанами-авантюристами? Они вошли в историю искусства, и этого достаточно!» – убежденно парировал Сергей мои (и свои собственные?) сомнения. Для него важно было, что эти художники смогли взорвать существовавший до них и вокруг них мир – не столько мастерством, классом, ремеслом, сколько дерзостью, необыч-

⁹⁸ Владимир Диканьский (род. 1952) – скрипач, мультиинструменталист, композитор, близкий товарищ Сергея Курёхина и постоянный участник «Поп-Механики». В начале 1990-х годов эмигрировал в Швецию, где начал успешную карьеру кинокомпозитора и киноактера.

⁹⁹ В сочинении Джона Кейджа «Радио-музыка для от одного до восьми исполнителей» (1956) у каждого исполнителя в руках был радиоприемник, ручками настройки и громкости которых они манипулировали. Получающийся в результате непредсказуемый звуковой хаос и составлял содержание пьесы.

¹⁰⁰ Курт Гёдель (1906–1978) – австрийский математик и философ математики. Многие ученые считают, что сформулированные и доказанные им в 1930-е годы так называемые «теоремы неполноты» перевернули основания математики или даже всю теорию познания, и значение гениального открытия Гёделя будет постепенно открываться еще долгое время.

ными, радикальными, переворачивающими с ног на голову все привычные представления идеями. Родство с наследием русского авангарда начала XX века было для Курёхина принципиальным – ему невероятно импонировал пронизывавший искусство той поры революционный дух. И, несмотря на то, что рубеж 1970-х и 1980-х был временем отнюдь не революционным, даже наоборот – в историю это время вошло как период «застоя», – Сергей упорно своим невероятным внутренним чутьем знал, понимал, предвидел, что именно такого рода искусство станет актуальным уже в ближайшие годы.

Это его чутье, этот (извините за грубоватое слово) нюх на актуальность, эта способность видеть дальше и острее других и действовать наперекор общепринятым нормам уже тогда не раз меня поражали. Иногда я застывал в недоумении из-за его шокирующих высказываний, но со временем снова убеждался, что в конечном счете – для себя самого, во всяком случае, – он оказывался прав.

Я, помнится, разделяя стремление своего друга вырваться из роли сайдмена, пусть и признанного блестящим инструменталиста, и стать подлинным лидером; всячески призывал его создать собственный состав. Бесконечно предлагал те или иные кандидатуры музыкантов и рассчитывал, что он придумает свою композиционно-импровизационную концепцию в русле столь любимых мною музыкантов нового джаза или нового рока. Как-то в один из приездов в Москву мы с ним вместе смотрели на тогда еще чрезвычайно редком видеомэгнитофоне у Саши Липницкого¹⁰¹ запись концерта нового тогда состава King Crimson с Адрианом Белью. Я смотрел совершенно завороженно, искренне восхищаясь невероятно сложной композиционной насыщенностью музыки в сочетании с роковым драйвом и мастерством музыкантов.

«Почему бы тебе не попытаться создать нечто в таком же духе?» – спросил я Курёхина и получил категорический ответ: «Мастерство как таковое меня совершенно не интересует, мне это смертельно скучно».

Не скучно, однако, было слушать – даже, увы, не видя, а только представляя себе, как это было на самом деле, – попавшую к нам в руки уникальную пластинку немецкого Globe Unity Orchestra¹⁰² – именно ее Курёхин вскользь упоминает в приведенном выше интервью. Неформальным лидером оркестра был пианист Александр фон Шлиппенбах, уже оказавший на Курёхина влияние своей мощной, взрывной, сверхэнергичной пианистической манерой. Пластинка называлась «Jahrmarkt/Local Fair» (что, соответственно, с немецкого и английского переводится как «ярмарка»), и идея ее принадлежала не Шлиппенбаху, а контрабасисту Питеру Ковальду. Вдохновила Ковальда проходящая в его родном, довольно унылом индустриальном Вуппертале, ежегодная ярмарка. В июне 1976 года, заручившись согласием городских властей, Ковальд разместил музыкантов оркестра – а это были сливки европейского авангарда: Эван Паркер, Альберт Мангельсдорф, Петер Брётцман, Манфред Шооф, примкнувший к ним американец Энтони Брэкстон и еще несколько человек – на крышах и чердаках окружавших городскую площадь домов. В разных уголках огромной городской площади – одновременно! – играли духовой оркестр в составе 17 человек, ансамбль аккордеонистов (30 человек) и греческий фольклорный квартет. Всеми ими руководил Питер Ковальд, а джазмены на крышах и чердаках, с трудом улавливая происходящее на площади, пытались вписаться в творившийся внизу хаос своими соло. Разумеется, на площади услышать их никто не мог, но звук от улав-

¹⁰¹ Александр Липницкий (род. 1952) – в то время московский журналист, близкий друг ленинградских рок-музыкантов: «Аквариума», «Зоопарка», «Кино», «Станных Игр», которые во время нередких наездов в Москву останавливались в просторной квартире Липницкого на Садово-Каретной. Впоследствии со-основатель вместе с Петром Мамоновым и бас-гитарист группы «Звуки Му».

¹⁰² Globe Unity Orchestra («Оркестр глобального единства») был создан в 1966 году немецким пианистом и композитором Александром фон Шлиппенбахом. Постоянного состава у оркестра не было. Его ядро составляли музыканты западно-германской школы свободного джаза (Питер Ковальд, Альберт Мангельсдорф, Петер Брётцман и др.), но в интернациональный состав входили также музыканты из Британии (Эван Паркер, Дерек Бэйли), США (Энтони Брэкстон, Стив Лейси), Японии (Тошинори Кондо) и других стран.

ливавших их музицирование микрофонов вместе с творившимся на площади хаосом попадал в студию, где все сводилось в единое, безудержное, подлинно поп-механическое веселое безумие. Курёхин эту пластинку обожал – не столько из-за записанных на ней довольно хаотичных звуков, сколько из-за оригинальности и дерзости концепции.

Самому ему до такого размаха было еще далеко, и поиск выхода из скуки производился пока на сцене КСМ в малых составах, где нащупывался прообраз будущей «Поп-Механики». Количество и набор участников всякий раз варьировались, не было даже минимального сколько-нибудь постоянного ядра. Музыканты, точнее участники, как и в будущей «Поп-Механике», приглашались из самых разных областей музыки и не-музыки. Я помню барабанщиков Михаила «Майкла» Кордюкова и Игоря Голубева¹⁰³; разумеется, Пумпяна, Болучевского, Бутмана. Частым гостем был скрипач Владимир Диканьский, с которым Курёхин сошелся еще во времена совместной работы в театре Горошевского. Потом Диканьский уехал – почему-то в Швецию, и вслед за ним туда потянулись его друзья, тоже музыканты и тоже участники «Поп-Механики»: замечательный знаток, исследователь и исполнитель добарочной музыки флейтист Иван Шумилов¹⁰⁴ и лютнист Марк Эйдлин. Время от времени появлялись «аквариумисты»: БГ, Гаккель, Дюша, даже Ляпин. Во время проводившихся в Клубе фестивалей на сцену выходили приезжавшие из Смоленска виолончелист Влад Макаров, из Вильнюса саксофонисты Пятрас Вишняускас и Витас Лабутис и пианист Олег Молокоедов. Каждое выступление представляло собой единую, развернутую на добрый час, а то и больше, композицию с музыкой, декларированием стихов (Драгомощенко) или молитв, танцами, черной и белой магией и прочими штуками, которые можно было позволить себе в условиях тотального отсутствия средств и крохотных размеров сцены Малого зала ДК им. Ленсовета.

Составы эти всякий раз выходили на сцену под новыми названиями, большую часть которых я, увы, запамятовал; помню хорошо лишь парочку: Creative Music Orchestra («Оркестр творческой музыки») и Crazy Music Orchestra («Оркестр безумной музыки»). Слово Creative появилось, совершенно очевидно, от названия уже упоминавшейся чикагской ААСМ – Association for Advancement of Creative Musicians. Именно так – creative musicians – называли себя американские авангардисты второй половины 1960-х и начала 1970-х годов, сознательно отходя от бытовавшего раньше термина free jazz и, соответственно, от попыток загнать свою музыку в прокрустово ложе джаза. Ну а переход от Creative к Crazy знаменовал нараставшее стремление Курёхина уйти от серьезности нового джаза к карнавально-парадоксальному безумию будущих «Поп-Механик». В равной степени «творческими» и «безумными» были и замысловатые, вычурные, жутко смешные названия, которые Сергей придумывал для растянутых на весь концерт «композиций»: «Индийско-цыганские медитации на западно-восточном диване», «Поединок Единорога со Змеем», «Десять полетов фавна над гнездом кукушки туда-сюда» и т. п. Нетрудно уловить постмодернистское двойное, и то и тройное дно, прозрачные намеки на популярные тогда в нашем сознании артефакты: «Западно-восточный диван» Гёте; «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси, но также и «Afternoon of a Georgia Faun» – вдохновленный Дебюсси альбом очень нами тогда любимого американского фриджазового саксофониста Мариона Брауна; и, наконец, попавший в наше поле зрения благодаря появлению видео культовый тогда фильм «Пролетая над гнездом кукушки».

Со временем каждое шоу стало предваряться становившимися все более пространными вербальными вступлениями, тексты которых, увы, безвозвратно утеряны. Я никогда не забуду

¹⁰³ Игорь Голубев (1940–1996) – ленинградский джазовый и рок-барабанщик, один из основателей Ленинградского Рок-клуба, основатель и лидер группы «Джонатан Ливингстон».

¹⁰⁴ Иван Шумилов (род. 1938) – российский и шведский музыкант, исследователь и пропагандист старинной музыки. Начиная с джаза, затем увлекся старинной музыкой, играл в ансамбле «Мадригал», организатор фестивалей старинной музыки. В 1980-е годы активно участвовал в «Поп-Механиках» и в различных записях Сергея Курёхина. В 1989 году эмигрировал в Швецию, где занимается исполнением, исследованием и пропагандой старинной музыки.

одно из курёхинских представлений в Доме ученых в Лесном, уже после разгона Клуба современной музыки. Был намечен сольный фортепианный концерт. На сцене рояль с открытой крышкой, перед роялем стул. Все камерно, чинно; в зале, в ожидании музыки, собралась заинтересованная публика. Курёхин вышел на сцену и начал говорить. Он рассказывал что-то о своей психике, о том, что он насекомое, о мутациях в организме, о врожденном идиотизме, о различных способах мастурбации и прочих не менее захватывающих вещах, а затем перешел к изложению «либретто» того музыкального произведения, которое он намеревался исполнить. Увлеченно и без тени улыбки он разглагольствовал о турецких янычарах, которые на своих подводных лодках проникли в Петроград 17-го и вторглись там в военно-революционную интригу с английскими шпионами, Лениным, Троцким и прочими сюрреалистическими персонажами (те, кто видел фильм «Два капитана 2» не могут не ощутить явного сюжетного родства). Обычно такая вступительная речь – наполовину подготовленная, наполовину импровизационная – продолжалась минут пять, после чего начинался ее не менее абсурдный музыкально-перформансный эквивалент. Тут же Курёхин говорит свои пять минут, говорит десять, пятнадцать, двадцать... Проговорив так с полчаса – ни разу не запнувшись и не глядя в бумажку! – и подведя рассказ к некоей завершающей точке, Сергей раскланялся и ушел со сцены, так и не прикоснувшись к роялю. Публика сидит как замороженная. Чисто вербальная «Поп-Механика» – без единого музыкального звука, без единого костюма, декорации и в полном одиночестве. Концептуальный акт не хуже кейджевского «4:33»!¹⁰⁵

Одно из таких выступлений – в понедельник 12 апреля 1982 года, на заключительном концерте третьего фестиваля «Весенние концерты нового джаза» – положило конец Клубу современной музыки.

¹⁰⁵ В этих пространственных словесных эзерсисах уже тогда проявлялся незаурядный – парадоксальный, издевательский, остроумный, едкий, пусть скетчевый, но в то же время довольно глубокий – литературный дар Курёхина. В гораздо более полной мере он проявился в его монологах и сценарных зарисовках в фильмах Сергея Дебижева «Два капитана 2» и «Комплекс невменяемости» и в курёхинской драме для театра «Колобок». К сожалению, большинство текстов Курёхина так и остались неизданными – если они и вообще сохранились. Какое-то представление о литературном творчестве Курёхина дает единственная изданная уже посмертно в 1997 году тонкая книжечка «Немой свидетель».

Заключительный аккорд

В принципе тучи над нами сгушались уже давно, и при всей старательной и умелой мимикрии под безобидное любительское объединение за три года по городу расплозлось достаточное количество слухов о подлинном характере того, чем мы занимались. В тот злополучный понедельник кто-то из симпатизировавших нам в администрации ДК милых женщин сообщил, что нас будут проверять.

Обычно фестивали проходят в предвыходные и выходные дни и завершаются в воскресенье вечером. Однако понедельник был нашим традиционным клубным днем – каждую неделю клубмены собирались в ДК для обычных разговорно-музыкальных посиделок. Зал за нами в этот вечер был закреплен так или иначе, и удержаться от соблазна протянуть фестиваль еще на день было невозможно.

Тревожное предчувствие, впрочем, не покидало меня все эти дни. В голове все время сидела предательская мысль – перенести самый громкий, самый притягательный для публики и потому самый потенциально скандальный курёхинский концерт на тихое воскресенье, когда и дворцового начальства нет, и непрошеным гостям тяжелее оторваться от дачи и от семьи. Но драматургия фестиваля требовала в качестве финальной точки, заключительного аккорда чего-то по-настоящему мощного: после готовящегося Курёхиным крещендо проводить обычный камерный новоджазовый концерт было бы уже немыслимо. Махнув, по извечной русской привычке, рукой – «авось, пронесет, ведь до сих пор проносило», – я оставил все как есть: Курёхин в понедельник закрывал фестиваль. По той же причине не стали снимать и дерзкий, яркий, в духе Роя Лихтенштейна¹⁰⁶ поп-арт нашего друга Юрия Дышленко¹⁰⁷, иконостасом украсивший задник сцены. И вот теперь, глядя в зал на нашу привычно бородато-джинсовую и уже до предела возбужденную публику и на резко выделяющиеся на ее фоне чинные серые костюмы устроившихся в первом ряду проверяющих, я мучительно, задним числом пытался понять, совершил ли я ошибку, и если да, то насколько серьезную, и есть ли еще шанс ее исправить.

«Смотри, – говорю я Курёхину. – Перед нами простой выбор. Мы либо делаем сейчас концерт, как задумывали, и нас к чертям собачьим закрывают на следующий день, либо пытаемся как-то спустить твою программу на тормозах: снять острые акценты, там пригладить, там сократить, там текст убрать, в надежде, что смиростивятся и оставят». Думали мы недолго. Диалектика в нашем молодом горячем бескомпромиссном сознании была нехитрой: что главнее – клуб или музыка? Не ради ли отказа от таких вот компромиссов мы ушли из «Квадрата»? Клуб, конечно, важен, но лишь как место, где мы можем делать музыку, которую хотим и считаем нужным делать. Если мы, не дожидаясь приказов сверху, начнем из страха или осторожности сами себя ограничивать, то зачем, спрашивается, мы все это затевали? Нафиг такой клуб, в котором нельзя делать музыку?

Как это нередко бывает в подобных ситуациях, после принятия трудного решения неприятный липкий страх сразу ушел, возникло ощущение полной летящей-парящей свободы, которая со сцены передалась в и без того супервозбужденный и подогретый ожиданием зал. Концерт прошел в «полный рост» – с шаманскими камланиями, курёхинскими прыжками, воющим саксофоном Болучевского и несуразно эстетскими монотонными стихами Драгомощенко. Курёхин залезал под рояль и на рояль, Гребенщиков крушил о сцену гитару, и прочая, прочая, прочая...

¹⁰⁶ Рой Лихтенштейн (1923–1997) – американский художник, один из самых ярких представителей поп-арта.

¹⁰⁷ Юрий Дышленко (1936–1995) – художник, одна из ключевых фигур ленинградской школы неофициального искусства. В начале 1990-х эмигрировал в США, где и умер.

Кстати, о крушении гитары. Я хорошо помню, как тщательно БГ готовился к этому ритуальному жесту. Разумеется, при жесточайшем дефиците и запредельной цене хороших инструментов речи о том, чтобы «импульсивно» разгромить о сцену полноценную играющую электрогитару, и быть не могло. Тем не менее, совершить символический для всей истории рок-н-рольного бунта жест – восходящий к The Who, Хендриксу и панкам, под влиянием которых БГ тогда еще всюду находился, – и хотелось, и казалось чрезвычайно важным. Тем более, что в тогдашней политическо-культурной ситуации жест этот – каким бы наивным и детским он ни казался сейчас – имел свой серьезный шоковый смысл. Была специально припасена какая-то плохонькая, древняя и уже практически не играющая электрогитара, в нужный кульминационный момент она была извлечена из-за колонки и с грохотом, в несколько мощных, наотмашь ударов разможжена об пол несчастной ленсоветовской сцены.

Уже на следующий день мне позвонили и попросили, не дожидаясь нашего следующего клубного понедельника, зайти во Дворец для беседы. Беседа проходила в кабинете директора, но сам он – милейший Ким Николаевич Измайлов – сидел с лицом белее стены и обреченно-удрученно молчал. Говорили какие-то неведомые мне серые люди в пиджаках – тогда я был убежден, что люди эти были из КГБ. Меня долго и во всех подробностях выспрашивали, что за художники и что за музыканты, кто давал разрешение на выставку картин, что означает та или иная картина, и что мы имели в виду под тем или иным жестом на сцене.

Особое возмущение моих собеседников вызвало одно, как мне казалось – во всяком случае, по сравнению со всем остальным, – вполне невинное действие Гребенщикова. Нет, я вовсе не имею в виду крушение гитары. Боб принес с собой надувной красный шарик, надул его прямо на сцене, привязал к грифу гитары, где тот довольно долго болтался, придавая всему происходящему атмосферу забавного детского праздника, а затем в один из кульминационных моментов торжественно «лопнул» шарик специально припасенной булавкой. Вся эта процедура нашими «критиками в штатском» была воспринята – ни много ни мало – как издевательство над славными достижениями советской космонавтики. Они, в отличие от нас, не преминули обратить внимание, что злополучный понедельник пришелся на 12 апреля – годовщину полета Гагарина, отмечающуюся всем советским народом как День космонавтики.

Я что-то пытался говорить, объяснять, убеждать, что все это абсолютно невинные ококультурные шалости, что никакого политического подтекста ни в одном слове, звуке, образе или жесте нет, но по вежливо-враждебному молчанию «пиджаков» ясно было, что ничего хорошего Клубу нашему впереди не светит. И действительно, уже в ближайший понедельник нам было объявлено, что Клуб современной музыки при Дворце культуры им. Ленсовета прекращает свою работу. Директор Дворца за допущенный им грубый просмотр «идеологической диверсии» был с работы уволен и чуть не лишился партбилета (что не помешало нам, впрочем, в будущем сохранить с Кимом Николаевичем прекрасные отношения).

Так, со скандалом и треском, был прихлопнут Клуб современной музыки.

Напомню, что годом раньше были открыты Ленинградский рок-клуб, литературный «Клуб-81» и Товарищество экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ) – творчески-организационные объединения вполне открытой культурной (а то и политической!) диссидентуры, и происходившее на их концертах, чтениях и выставках нередко было политически и идеологически намного более «заряженным», чем наши вполне аполитичные эстетские игры.

Тут налицо нередкий и очень характерный для позднесоветской действительности случай, когда правая рука не знает, что творит левая. Парадоксальная на первый взгляд ситуация имела, тем не менее, вполне рациональное объяснение. Все три вышеупомянутые организации были созданы людьми, открыто стоявшими на позициях нелюбимых властями рок-н-ролла, самиздатовской литературы и неофициального, нон-конформистского искусства. С ними, как говорится, все было ясно: они и создавались с ведома и существовали под непосредственным и практически гласным надзором КГБ в виде всем известных и по имени, и по внешнему виду

«кураторов». Позволяя (а то и иницируя) основание ЛРК, «Клуба-81» и ТЭИИ, Комитет, как казалось действовавшим в его недрах отнюдь не глупым стратегам, убивал сразу несколько зайцев. Во-первых, снималось довольно изрядное давление на власть со стороны набиравшего явную активность на рубеже 1970–1980-х культурного андеграунда. Рок-музыканты и домо-рожденные продюсеры бесконечно устраивали подпольные концерты – то под видом вечеров танцев в том или ином вузовском общежитии, то под видом «дня рождения» или «свадьбы» в снятом для этой цели кафе-стекляшке. Художники проводили собиравшие толпы народа квартирные вернисажи и, того и гляди, могли прорвать запруду запретов очередным скандалом вроде знаменитой московской «бульдозерной» выставки¹⁰⁸. Литераторы плодили бесконечное количество самиздата и тамиздата. Бороться со всем этим становилось труднее и труднее, каждый очередной разгон превращался во все более и более громкий скандал, привлекая крайне неприятное для советского истеблишмента внимание западных дипломатов и средств массовой информации. Частичная легализация позволяла создать видимость свободы, снимала с культурного андеграунда ореол запретного плода и хитроумно лишала противников режима как внутри, так и за пределами страны аргументов об их тотальном преследовании и зажиме. В то же время полное отсутствие доступа к рекламе, издательским мощностям и средствам массовой информации держало «разрешенный» андеграунд в рамках умело созданного искусственного гетто, не позволяя ему вырваться из довольно узкого круга и без того посвященных (испорченных) и стать сколько-нибудь значимым культурным явлением, способным воздействовать на широкие массы.

Созданный несколькими годами раньше и без какого бы то ни было ведома и санкции КГБ Клуб современной музыки был институцией совершенно другого типа. Действуя в рамках вполне официальной и потому очень косной системы профсоюзного Дворца культуры, он по необходимости мимикрировал под вполне невинное любительское объединение. Местное начальство, в свою очередь, не имея над клубом контроля и санкций всесильной «конторы», чувствовало себя потому незащищенным и опасалось, прежде всего, за себя. Что позволено Юпитеру, не позволено быку. Да, конечно, на фоне будущего поп-механического безумия скромные концерты малых курехинских ансамблей на сцене Малого зала ДК им. Ленсовета выглядят всего лишь как проба пера. Но я, тем не менее, Клубом горжусь и считаю, что роль в удобрении почвы для будущей свободы, в создании условий и атмосферы для формирования музыкального и сценического языка будущего лидера «Поп-Механики» он сыграл немалую.

¹⁰⁸ Бульдозерная выставка – несанкционированная уличная выставка картин, организованная 15 сентября 1974 года московскими художниками-нонконформистами на окраине Москвы в Беляево. Одна из наиболее известных публичных акций неофициального искусства в СССР. Была уничтожена сотрудниками милиции при помощи поливочных машин и бульдозеров, отчего получила свое название. Скандал с разгромом выставки вызвал огромный резонанс в западной прессе.

Консульские связи

Я написал, что в момент закрытия Клуба в кабинете Кима Измайлова беседу со мной вели люди из КГБ. На самом деле в виде таковых они тогда не представились, удостоверений не показывали и, кажется, даже имен своих не называли. Может быть, и были они вовсе не из КГБ, а, скажем, из Петроградского райкома КПСС. Встреча носила вполне безличный характер, и задававшиеся мне вопросы касались не столько меня, сколько произошедшего события, его характера и официального статуса того или иного его участника. Главное, насколько я понимаю, в чем они пытались тогда разобраться – откуда взялась и что собой представляла скрывавшаяся под умелой мимикрией двойственность КСМ, которая и позволила нам продержаться целых три года.

Результат разбирательства был вполне очевиден, о чем свидетельствовали и решительные действия в отношении Клуба и наши дальнейшие шаги. Мы уверенно двинулись в сторону союза с неофициальными писателями, художниками, рок-музыкантами, а контакты с Западом с закрытием Клуба не только не прекратились, но со временем лишь усиливались.

Моя переписка с Кумпфом, и наша с Курёхиным переписка с Лео, со многими другими западными музыкантами становилась все более интенсивной. Иногда помимо курьеров приходилось прибегать и к обычной почте. Участились телефонные звонки. Не знаю, справедливо ли, нет ли, но я полагал, что если у письма есть какой-никакой шанс бесконтрольно проскочить через почту, то интерес к телефонным звонкам из Западной Германии, США или Англии, равно как и возможности их контролировать, у «конторы» куда выше. К тому же советская пресса стала уделять пристальное внимание Севе Новгородцеву – коллеге Лео по Би-би-си. Обличительные статьи, сначала в журнале «Ровесник» («Кто он такой?»), потом в газете «Комсомольская правда» («Барбаросса рок-н-ролла») вскрыли настоящую фамилию Новгородцева – Левинштейн. Точно так же, подумал я, может быть прослежена связь и между моим постоянным корреспондентом в Лондоне Лео Фейгиным и ведущим джазовых программ Би-би-си Алексеем Леонидовым.

Примерно в это же время у нас резко усилились контакты с консульствами, в первую очередь с американским.

Мой приличный английский и изобилие контактов в среде андерграунда вскоре сделали меня своим человеком для сотрудников консульства и чуть ли не главным распорядителем приглашений на пусть и стрёмные, но все же престижные приёмы в американское консульство. Помимо престижности, приёмы всякий раз щекотали нервы волнующим впрыском адреналина. Чтобы зайти в здание резиденции, надо было предъявить стоящему у входа милиционеру свой паспорт и таким образом засветить себя. Уже в этом был определенный вызов, кураж, решался на который – даже ради того, чтобы увидеть воочию легенд джаза – далеко не каждый. Многие, скрепя сердце, от предложенных приглашений отказывались. От греха подальше.

Мне, в отличие от моего друга Курёхина и большинства друзей – «дворников и сторожей» – вроде было что терять, ведь я работал преподавателем, но вел себя я так же безоглядно.

Время в политическом смысле было весьма напряженным. Относительные расслабленность и благожелательность брежневской разрядки, совместные полеты «Союз-Аполлон» остались в прошлом. Вторжение советских войск в Афганистан в декабре 1979 года, бойкот странами Запада Олимпийских Игр в Москве в 1980-м, а спустя четыре года зеркальный ответ стран соцлагеря Играм в Лос-Анджелесе, сбитый над территорией СССР в сентябре 1983 года южнокорейский самолет с несколькими сотнями мирных пассажиров на борту – от всего этого пахло если не неминуемой предстоящей войной, то, во всяком случае, сильной напряженностью. Политические контакты сильно ослабли, и американцы переключились на контакты культурные. На их организацию рекой полились средства из Госдепартамента.

Разумеется, ни о каких официальных гастролях и речи быть не могло. Концерты привозимых американцами музыкантов проходили в резиденции Генерального консула США, в крохотном тупичке отходившего от улицы Восстания Гродненского переулка. В домашнюю атмосферу резиденции не пригласишь ни рок-звезду, ни симфонический оркестр. Камерный джаз – идеальная форма. Чуть ли не первым в качестве таких гостей оказался известный пианист Чик Кория, в сопровождение которому умный Госдепартамент отправил Уиллиса Коновера¹⁰⁹. Нашему возбуждению не было предела. Не только один из самых почитаемых и любимых наших музыкантов, но и сам Уиллис Коновер – тот самый густой низкий приятный бас, который на протяжении десятилетий открывал для многих из нас ворота в джаз.

Кория не был для Курёхина ни идолом, ни кумиром. Но он относился к этому замечательному пианисту и композитору с огромным уважением. А главное, встреча эта, как казалось ему, поможет наладить в будущем весьма плодотворный контакт с очень известным и очень влиятельным в Америке музыкантом.

Сергей по этому поводу превзошел себя. Жил он, как я уже говорил, очень далеко, в Ульяновке, в обычной тесной хрущевке, и гостей у себя принимал крайне редко. В этом же случае он настоял, чтобы домашний ужин с гостями – в ответ на пышный прием в консульстве – прошел именно у него дома. Мама и сестра были соответствующим образом накручены, подготовили достойный – насколько он мог быть достойным в нашем убогом застойном быту – стол, а мы встречали гостей в центре, чтобы уже вместе с ними поехать на далекую окраину.

Встреча была назначена у памятника Пушкину на площади Искусств. С нами собрался ехать также и Владимир Борисович Фейертаг, который жил буквально рядом. Была зима, и уже довольно темно. Мы втроем стояли на площади, дожидаясь дипломатической машины с гостями. Как только, усевшись, мы отъехали, тронулась и припаркованная на площади черная «Волга». «Волга» эта следовала за нами довольно долго; мы все, включая американцев, чувствовали себя персонажами шпионского фильма, но, в конце концов, то ли наш водитель умело от них оторвался, то ли нашим преследователям просто надоело, но остальная часть вечера прошла без проблем.

Нельзя сказать, что встреча эта дала ожидавшиеся Курёхиным плоды. Нет, какой-то обмен письмами происходил – я помню, помогал Сергею писать ответы по-английски. Чик прислал несколько пластинок, но на этом, кажется, все и закончилось.

(В скобках можно заметить, что наш друг Игорь Бутман – правда, уже чуть позже – оказался куда более результативен в налаживании подобного рода порожденных консульскими контактами связей. Вибрафонист Гэри Бертон, гитарист Пэт Мэттини, тот же Чик Кория – многие музыканты, с которыми Игорь познакомился во время их пребывания по официальной линии Госдепартамента в СССР, – оказывали ему существенную помощь, когда он оказался в Америке.)

Очень скоро походы в консульства США, ФРГ, Швеции, Франции и в квартиры дипломатов участились и из экстраординарного события превратились чуть ли не в главное развлечение второкультурной тусовки. Для этого уже не нужен был специальный повод типа приезда джазовых звезд. Звали на просмотр нового или старого кинофильма, на приезд какого-нибудь писателя или журналиста, а то и просто на ужин. Сергей Курёхин – лидер музыкального авангарда и заодно музыкального андерграунда города, обаятельный, популярный, бесстрашный – был не просто неизменным участником, но и центральной фигурой этих собраний.

Один из таких просмотров в резиденции Генконсула США чуть не закончился трагически. Прямо во время сеанса у Курёхина случился сердечный приступ. Все переполошились,

¹⁰⁹ Уиллис Коновер (1920–1996) – в течение сорока лет постоянный ведущий джазовой программы Jazz Hour («Час джаза») на «Голосе Америки». Сыграл огромную роль в популяризации джаза в странах Восточной Европы, где обрел статус культового героя и легенды.

показ был приостановлен, вызвали «скорую помощь», но боль отступила, и обошлось без госпитализации. Был ли это первый сигнал сразившей в конце концов Сергея тяжелой болезни сердца? Не знаю. Помню еще примечательный эпизод того вечера. Показывали только вышедший тогда фильм «Амадей» Милоша Формана по пьесе Питера Шеффера, которая была, в свою очередь, вольной интерпретацией пушкинских «Моцарта и Сальери». Именно тогда, еще до начала фильма, пока все по-светски болтали с бокалами вина, обсуждая историю Моцарта и Сальери, Курехин произнес ставшее потом знаменитым признание: «Я хочу быть Моцартом и Майклом Джексоном одновременно».

Иногда – редко, правда, – для нас показывали что-то специальное, выходящее за рамки вкусов консервативной дипломатической публики; то, что, как хозяева знали, нас особо интересует. Особенным гостеприимством – и отнюдь не «хлебом единым» – отличался атташе по культуре Генконсульства США Мортон Аллен и его очаровательная жена Мэри-Энн. Именно в их уютной квартире на улице Гоголя (ныне Малая Морская) мы смотрели множество джазовых фильмов и даже видеозапись поставленного в Сан-Франциско спектакля «Победа над Солнцем» – никогда не ставившейся в СССР русской футуристической оперы 1913 года с музыкой Михаила Матюшина на «заумные» тексты Хлебникова и Крученых с декорациями и костюмами Малевича.

Главным блюдом все же оставались приемы в резиденции у генконсула. Там вкусно кормили, собиралась интересная компания – «митьки», «аквариумисты», литераторы, художники – и без ограничения наливали. Даже я, человек в питье весьма умеренный, помню, в одно из своих первых посещений консульства сильно напился. Произошло это из-за коварства почти неведомых нам до тех пор алкогольных коктейлей. Когда пьешь вино или водку, то без труда чувствуешь подступающую меру и сразу останавливаешься. А тут джин-тоник – вкусный, пьется легко, алкоголя совершенно не ощущаешь, вплоть до тех пор, пока с сильным головокружением не возвращаешься домой. Впрочем, одного неприятного эпизода мне хватило с лихвой, и дальше я держал себя в руках. Многочисленные друзья-товарищи делали это менее умело или, точнее, менее охотно. Как-то раз довольно большая подгулявшая компания, отправившись пешком по улице Восстания, тут же – благо, был формальный повод – угодила в лапы поджидавших их ментов за пьяное сквернословие.

Еще одна, побочная, но немаловажная причина походов в консульство – книги. Не помню, кто и как распустил слух, и до сих пор не знаю, в какой степени слух этот соответствовал действительности, но в компании господствовала уверенность в том, что выставленные в книжных шкафах в библиотеке Солженицын, Набоков, Бродский, Саша Соколов, Аксенов и еще огромное количество политического и литературного тамиздата стоит там с одной целью – переключать к нам в карманы. Предложить, мол, официально эти книги нам хозяева не вправе – в Советском Союзе они все же под запретом, поэтому и выставляют их столь открыто для нашего «угощения». Мы и угощались, набивая полные карманы и сумки бесценными книгами.

Подтверждение тому, что эта версия – довольно наглая – могла быть верной, я нашел спустя несколько лет, впервые оказавшись в Нью-Йорке. Там я попал в специальное заведение, которое содержалось за счет правительства США, и в котором работал наш старый питерский приятель Коля Решетняк. Работа Коли и суть этого заведения заключалась в том, чтобы давать каждому нашедшему к нему дорогу советскому гражданину такое количество тамиздата, которое этот человек хотел взять и был в состоянии увезти с собой обратно, в Союз. А был уже вполне перестроечный 88-й год, когда набиравшая силы гласность многие из ранее запрещенных книг делала совершенно открытыми. Так что, черт знает, весьма возможно, что и на самом деле книги эти в библиотеке консульства предназначались для нас. Во всяком случае, нам они были совершенно точно нужнее, чем американским дипломатам.

Эта бесшабашность пришла несколько позже. А поначалу, в 82-м, 83-м еще была некоторая осторожность и настороженность. Творилось вокруг еще разное. В 1982-м друг моего

друга художника Сергея Ковальского¹¹⁰, художник, а в будущем политик и депутат Думы Юлий Рыбаков¹¹¹ только вернулся после нескольких лет отсидки по одной из самых жестких статей – за «антисоветскую агитацию». В том же 82-м был арестован и осужден по той же статье один из членов Клуба-81, историк и правозащитник Вячеслав Долинин¹¹². Широко распространено было представление о КГБ как о вездесущем, всеслышащем и всевидящем ухе и оке. Время от времени начинали циркулировать слухи о том или ином персонаже тусовки как о стукаче, вольно или невольно сотрудничавшем с КГБ. Слухам этим я старался внимания не придавать – уж очень не хотелось портить отношение к человеку без серьезных на то оснований, а, как я понимал, немалая часть этих слухов была вызвана присущей многим из нас паранойей.

¹¹⁰ Сергей Ковальский (1948–2019) – художник, один из лидеров движения художников-нонконформистов в Ленинграде, инициатор и главная движущая сила в создании ТЭИИ, организатор и руководитель знаменитого «Арт-центра Пушкинская-10».

¹¹¹ Юлий Рыбаков (род. 1946) – художник-нонконформист, диссидент, правозащитник, политзаключенный, депутат Государственной Думы (1993–2003). В 1976 году за участие в диссидентском правозащитном движении и надпись на стене Петропавловской крепости «Вы распинаете свободу, но душа человека не знает оков» был приговорен к шести годам лишения свободы.

¹¹² Вячеслав Долинин (род. 1946) – диссидент, участвовал в деятельности подпольных религиозно-философского и культурологического семинаров, в издании ряда самиздатских журналов и альманахов, в открытых акциях протеста. В 1982 году был осужден и провел пять лет в лагерях и ссылке. Член Правления Санкт-Петербургского «Мемориала».

Инквизиция

Особенного страха мы не ощущали. В конце концов, в отличие от Рыбакова и Долинина, откровенной политической борьбой мы не занимались. И хотя по своим взглядам и мироощущению к Советской власти мы относились с плохо скрываемым отвращением и неприязнью, тем не менее, прямых действий, которые реально могли бы грозить серьезными неприятностями, мы не совершали. И потому чувствовали себя в относительной безопасности. А частые контакты с дипломатами и западными журналистами, а также публикации в западной прессе служили (по уже усвоенной нами азбуке диссидентского движения) не только компроматом в глазах ГБ, но и своеобразной защитой. Понятно, что в ответ на серьезные действия, типа тех, которые совершали те же Рыбаков или Долинин, никто бы не остановился перед нашим арестом, несмотря на всю, на тот момент еще не слишком значительную, известность. Но нам казалось, что там, в Большом доме, понимают: музыканты или музорганизаторы – не настолько серьезная добыча, чтобы идти ради нее даже на небольшой скандалчик в западных средствах массовой информации.

Как-то мне с работы нужно было срочно позвонить шведскому дипломату – другу всей нашей тусовки Бьорну, фамилию которого я уже запомнил. Единственный телефон в Художественном училище, где я тогда работал, был в приемной директора. Я достал из бумажника карточку Бьорна, набрал номер, поговорил, карточку забыл на столе и пошел на урок. На перемене ко мне подходит секретарша, протягивает карточку и говорит: «Вот, Александр Михайлович, вы забыли». Держит, как бомбу, и по выражению ее лица вижу, что директору уже доложила. Я в душе матернул себя за неосмотрительность, но тут же махнул рукой: «Черт с ним, двум смертям не бывать, а одной не миновать».

Круг сужался, и в какой-то момент я стал испытывать даже смешанное чувство неполноценности и беспокойства. Почему это меня не вызывают? Что я, хуже других? Или и так обо мне все известно? И когда, наконец, в моей квартире раздался звонок, и вежливый мужской голос, сославшись на какой-то нелепый, пустяковый повод, попросил Александра Михайловича зайти в Дом пионеров Суворовского района («Это у Смольного, прямо рядом с вашей работой, вам должно быть удобно»), я даже, кажется, вздохнул с облегчением: «Ну вот, теперь и я, как все».

Более опытный и гораздо более осторожный Барбан меня потом, кажется, здорово отругал: «Нет повестки – нечего ходить, не о чем говорить». Но, с одной стороны, до повестки доводить мне совсем не хотелось. А с другой, было ужасно любопытно. Тем более, что все же это не Большой дом¹¹³ с его, как гласила легенда, таким же количеством этажей вниз, как и вверх, а всего лишь Дом пионеров. Не будут же меня, и в самом деле, на глазах детишек арестовывать?

В назначенное время я пришел в названную мне комнату в Доме пионеров. Типично блеклый молодой человек в сером костюме представился, протянул удостоверение Комитета государственной безопасности и извинился за то, что вынужден был в телефонном разговоре соврать и придумать какую-то ерундовую причину для нашей встречи: «Ну, вы же понимаете, по телефону...» После вступительной ни к чему не обязывающей полусветской болтовни, начались более серьезные расспросы: о характере того искусства, которым «вы занимаетесь», о встречах с иностранцами. «Вы ведь понимаете, в какое напряженное время мы живем, как обостряется идеологическая борьба, сколько врагов у нашей Родины. Вы ведь патриот?». Вопрос о патриотизме меня, признаться, поставил в тупик. Не то, чтобы я не считал себя пат-

¹¹³ Большой дом – неофициальное название здания по адресу Литейный проспект 4, где располагалось Управление КГБ по Ленинграду и Ленинградской области. Ныне – аналогичное ведомство ФСБ.

риотом, но, каким бы ни было мое отношение к родине, оно было иным, чем у этих господ, и обсуждать его с ними у меня не было ни малейшего желания. Я пробормотал в ответ нечто маловразумительное, что мой собеседник принял за согласие и тут же пошел в наступление. Он предложил мне с большей или меньшей регулярностью встречаться и – письменно или устно, как мне будет угодно – рассказывать им о своих встречах с иностранцами и о настроениях в среде моих знакомых литераторов, художников, музыкантов. «Вы ведь преподаватель, человек, работающий на идеологическом фронте воспитания нашей молодежи, и потому сознательный. То, что вы увлекаетесь искусством – замечательно, но ведь вы и сами понимаете, что уровень сознательности и идейной стойкости не у всех одинаков. Поймите и нас. У нас тоже своя работа. Мы должны охранять безопасность родины, и делать это без помощи сознательной части общества невозможно. Вы ведь не откажетесь нам помочь?»

Во всем этом разговоре в Красном уголке Дома Пионеров – с его горнами, барабанами, красными знаменами, вымпелами, стенгазетами и прочей идеологической мишурой – было нечто ирреальное. И вместе с тем реально страшное. О том, чтобы ответить согласием и делать то, чего от меня хотят эти люди, для меня и речи не было. Однако решиться сразу идти на откровенную конфронтацию я не мог, и потому – как, впрочем, мне и советовали – отвечал уклончивым отказом: мол, к такой работе не готов, не могу, не хочу и не буду. Он решил, что для начала с меня достаточно, что «дожать» можно будет при повторной встрече, и отпустил с Богом.

При повторной встрече, где-то через неделю, выставленные против меня силы были удвоены. Кроме уже знакомого собеседника появился его коллега, постарше и возрастом, и званием – представился майором. Усилилось и давление. Среди прочих вопросов появились и те, которые призваны были показать, что кольцо вокруг меня сжимается. Меня спросили, знаю ли я Севу Новгородцева с Би-би-си. «Ну, знаю, конечно, как радиоведущего. Кто же Севу не знает? Но лично не знаком», – ответил я. Что было чистой правдой. Севу я тогда еще действительно не знал. Затем меня спросили, не знаю ли севиного коллегу, ведущего джазовых программ Алексея Леонидова. Я внутренне напрягся, но так же спокойно ответил, что, мол, да, тоже знаю как радиоведущего, программы иногда слушаю. В конце концов, подумал я про себя, переписку я веду с человеком по имени Лео Фейгин – издателем, а не радиоведущим. Пусть докажут, что я знал, что Лео Фейгин и Алексей Леонидов – одно лицо. Однако, судя по тому, что вопросы на эту тему прекратились, я понял, что, скорее всего, этого они и сами не знают, и что миф о вездесущести слегка преувеличен.

Вновь пошли уговоры о сотрудничестве, давление нарастало, причем нажим шел главным образом по линии моей преподавательской работы: «Как же так, идеологическая сфера, воспитание детей и такая несознательность?» Тут я уже не выдержал и сказал, что если вопрос ставится таким образом, то я совершенно спокойно готов от своей работы отказаться, и так же, как многочисленные мои товарищи, пойти сторожить или кочегарить. Причем говорил я это совершенно искренне и с полной готовностью. Я и без того уже испытывал определенную неловкость, чувствовал, что со своей преподавательской работой «шагаю не в ногу», выбиваясь из общих стройных рядов «поколения дворников и сторожей».

Не то, что бы я рвался мести улицы метлой или кидать уголь в топку. Но сомнений в том, что я предпочту, будучи поставленным перед выбором – стукачество или увольнение, у меня не было ни малейших. Эту решимость мои собеседники сразу почувствовали очень хорошо. Она для них была неожиданна – очевидно, моя мягкость и некатегоричность во время первой беседы дали им возможность предположить, что я просто слегка ломаюсь, набиваю себе цену или не могу решиться. Почувствовав, что за мягкостью манер стоит твердость позиции, они (в особенности майор) сильно разволновались. Он начал довольно грубо давить, но быстро взял себя в руки.

И тут из их колоды появился козырь. «Знаете ли вы имярек?» – называют имя моего живущего далеко от Ленинграда институтского однокурсника. «Да, знаю» – отвечаю, слегка насторожившись: чего вдруг? как? откуда? «Вы с ним переписываетесь?» – «Да, изредка обмениваемся письмами». «Это ваше письмо?» Показывают несколько тетрадных листков, густо с обеих сторон исписанных моим почерком. «Мое». Мне дают письмо, в котором красным подчеркнуты абзацы, в немалых подробностях описывающие мои впечатления о прочитанных незадолго до того солженицынском «Архипелаге», журналах «Континент»¹¹⁴ и прочей откровенно антисоветской литературе. Я мгновенно понимаю, что ситуация переходит в иную, гораздо более серьезную плоскость.

– Это ваши книги?

– Нет.

– Где вы их брали?

– Мне дали почитать.

– Кто?

– Этого я вам не скажу.

– Вы кому-нибудь их давали читать?

– Нет.

– Вы человек умный, серьезный, законы знаете. Вы понимаете, что само по себе чтение подобной литературы, каким бы предосудительным оно ни было, нарушением закона не является. Преступлением является ее распространение. Даже если мы поверим вам, что вы действительно эти книги никому не давали и сами закона не нарушали, то вы безусловно знаете того человека, который эти книги давал по меньшей мере вам, а скорее всего и кому-то еще. Этот человек – преступник, он нарушил такую-то (называют номер) статью уголовного кодекса и потому должен быть выявлен. Вы знаете имя преступника и отказываетесь его назвать. Тем самым вы тоже совершаете правонарушение – укрывательство преступника. Что скажете на это?

Я молчу.

– Хорошо. На сегодня, наверное, хватит. Идите домой, подумайте. Мы вам еще позвоним.

Разволновался я, признаться, не на шутку. Одно дело – идти сторожить или кочегарить, другое – оказаться замешанным в подсудном деле с риском угодить за решетку или в лагерь. «Нет, до этого не дойдет» – успокаивал я себя. «С другой стороны, с них станется. Если их разозлить, посадить могут любого, легко, и глазом не моргнут». Как бы то ни было, но называть имя человека, давшего мне книги, я ни в коем случае не собирался. Целыми днями я мучительно думал, пытался измыслить какую-нибудь историю с полуреальным-полувымышленным дальним знакомым, которого я мог бы «втюхать» своим инквизиторам. Хотелось создать ситуацию, при которой версия моя выглядела бы правдоподобно, но ни проверить ее, ни найти названного мною человека было бы невозможно. Пусть даже и не поверят, думал я, главное, чтобы звучало убедительно. Но с этим-то как раз, я знал, будут проблемы. Врун и выдумщик из меня плохой, и быть убедительным у меня точно не получится. В таких тяжелых мыслях я пребывал несколько дней, так и не придя ни к какому решению. Вдруг вечером раздается телефонный звонок. Звонит один из этих.

«Ну, как Александр Михайлович, что вы решили?» Как только я услышал его приторный голос, все страхи и колебания куда-то испарились. «Нет», – отвечаю твердо. «Ничего у нас с вами не получится». «Ну, зачем вы так...» – пробует мягко увещевать он. И тут же в наступление: «А что, если об этой ситуации станет известно у вас на работе? То, что вы делаете мало-

¹¹⁴ «Континент» – один из ведущих литературно-публицистических журналов русской эмиграции. Издавался в Париже (1974–1992).

совместимо с работой воспитателя молодежи». Откуда взялась у меня решимость – не знаю, но, повысив голос, твердо отвечаю: «А вот шантаж вам чести не делает». И кладу трубку.

И тут мне приходит спасительное решение.

У кого-то из Клуба-81 (скорее всего это был глава клуба, он же главный редактор самиздатского журнала «Часы» Борис Иванович Иванов¹¹⁵) беру телефон нашего кегебешного куратора – майора Коршунова, как мы его тогда знали. Звоню ему, рассказываю ситуацию и произношу примерно следующий текст: «Павел Николаевич, вы меня хорошо знаете. Я член Клуба, у нас, как известно, подобного рода литературу все читают. Чего они ко мне привязались? Подумаешь, Солженицына читал и имел неосторожность об этом товарищу в письме написать. Не Бог весть какое преступление, правда ведь?» На том конце провода тишина. Задумался. Потом спрашивает: «Кто такие? Как зовут, как звание?» Я называю. «Хорошо», – говорит. «Я разберусь».

С этого момента звонки и доставания меня прекратились. Как рукой сняло. Потом, пытаясь восстановить канву событий, я выстроил для себя такую версию. Трусоватый директор Серовки¹¹⁶, как только увидел, что сотрудник его якшается с западным дипломатом, в первую очередь, чтобы обезопасить себя, доложил в КГБ. Но стук директорский попал, очевидно, в районное управление того самого Смольнинского района, где находилось наше училище. Именно этим объясняется и районный Дом пионеров – своя, местная епархия. Местные служаки навели обо мне кое-какие справки, кое-что прознали. Не в полной мере, но решили проявить рвение и начали действовать. И тут на тебе. Получив «разъяснение» от вышестоящих товарищей, вынуждены были отступить.

Постепенно я успокоился. Еще спустя некоторое время даже воспрял духом, почувствовав себя изрядно защищенным. Кем? КГБ. От кого? От КГБ же. Вот они, парадоксы жизни.

Буквально через месяц-другой произошло у нас в училище событие, изрядно меня развеселившее. Нам вдруг объявляют: такого-то числа специальный педсовет, в гостях – сотрудник КГБ. Явка обязательна. Тема – что-то вроде «Повышение бдительности перед лицом активизации деятельности западных спецслужб в Ленинграде». Приходит очередной блеклый серый дядечка и в течение сорока минут рассказывает присмирившим преподавателям примерно следующее: «Консульства западных стран пытаются вести в городе подрывную работу, заманивают в свои липкие сети неустойчивых людей из числа творческой интеллигенции. Как всегда, в авангарде этой подрывной работы американцы и западные немцы. Но в последнее время активизировалось консульство Швеции». Я сильно потешался и очень гордился тем, что ради меня решили провести такое вот специальное мероприятие. В училище я после этого долго не продержался и избавил несчастного директора от опасного подчиненного. А вот с Павлом Николаевичем Коршуновым судьба сталкивала нас не раз. Правда, потом выяснилось, что по-настоящему его зовут Павел Константинович Кошелев. Повоевав с культурной диссидентурой (успешно или безуспешно? – право, не берусь судить, хоть и сам был участником этой войны), он на рубеже 1980-х и 1990-х, уже при Собчаке, занял пост главы администрации Петроградского района. Я к тому времени из училища уже уволился, работал фрилансером – фиксером-переводчиком и частенько бывал с западными журналистами или телевизионщиками в Мариинском дворце, где заседали и городское законодательное собрание, и мэрия. Нередко сталкиваясь с Кошелевым, мы мило здоровались: «Здравствуйте Александр Михайлович» – «Приветствую вас, Павел Константинович» и обменивались городскими сплетнями. И еще пикантный парадокс. Несколькими годами позже, уже в пору моей работы в Генконсульстве

¹¹⁵ Борис Иванов (1928–2015) – журналист, писатель, активный деятель самиздата, лидер движения литературного андерграунда в Ленинграде, создатель и главный редактор самиздатского литературного журнала «Часы», инициатор создания и неформальный руководитель Клуба-81.

¹¹⁶ Серовка – неформальное, фамильное название Художественного училища им. В.А. Серова. Ныне – Художественное училище им. Рериха.

США¹¹⁷, вдруг выясняю, что мой главный босс – тогдашний Генеральный консул – дружит с господином Кошелевым домами. Они вместе играют в волейбол, жарят шашлыки, ходят друг к другу в гости. «Ну и что, что он бывший КГБ?» – недоуменно пожал плечами в ответ на мой вопрос дипломат. И то правда. Ведь президентом США в то время был бывший глава ЦРУ Джордж Буш-старший. Все в норме.

¹¹⁷ С 1992-го по 1996 год я работал в отделе культуры и печати Генконсульства США в Санкт-Петербурге.

Пристанище у Достоевского

Заккрытие Клуба современной музыки в 1982 году знаменовало собой определенный перелом. За три года существования Клуба Сергей Курёхин на моих глазах вырос из пробующего свои силы на джазовой сцене малоизвестного молодого музыканта в артиста, о котором пишут в газетах и журналах. Пусть не советских, а западных. Но в нашем тогдашнем, да и в извечном российском понимании второе было намного круче первого. Да, в Советском Союзе пластинок у Курёхина еще не было, но вот на Западе вышли уже две. Поначалу казалось, что закрытие КСМ отберет регулярную площадку для выступлений, но оказалось все наоборот. Наступление «второй культуры», для расцвета которой в середине 1980-х Клуб современной музыки был первой ласточкой, стало неостановимым. Появившиеся за год до запрета КСМ в марте 1981 года полуофициальные Ленинградский Рок-клуб и литературный «Клуб-81» открыли новые, до тех пор невиданные возможности и сильно расширили сферу приложения курёхинских талантов.

Пристанище для неофициальной литературной богемы было выбрано просто идеальное. Крохотный, но невероятно уютный полуподвальный зальчик дома-музея Достоевского на углу Кузнечного переулка и улицы Достоевского дал обретавшимся до того исключительно по квартирам непризнанным литераторам не только возможность наконец-то проводить настоящие встречи-чтения, но и осенил новое объединение неоспоримым авторитетом великого петербургского писателя. Литераторы с удовольствием принимали у себя и временно лишившихся крова над головой музыкантов-авангардистов.

Сразу после изгнания Клуба современной музыки из ДК Ленсовета в Клубе-81 появилась «музыкальная секция», я ее возглавил, стал регулярно проводить в Клубе музыкальные вечера и писать уже не только в барбановский «Квадрат» и в роковый самиздатский «Рокси»¹¹⁸, но и в литературный самиздатовский «Часы». Курёхин, же, как и в КСМ, стал играть уже привычную для себя роль «музыканта-резидента».

Именно на одном из таких курёхинских вечеров в Доме-музее Достоевского дебютировал утюгон художников Тимура Новикова¹¹⁹ и Ивана Сотникова¹²⁰. Действо называлось «Медицинское шоу», все участники (кроме художников помню Болучевского и Фагота) были облачены в белые «докторские» халаты, которые единственно и связывали все происходящее с медициной. Неистощимый на выдумки – не хуже Курёхина – Тимур окрестил придуманный им утюгон «первым русским синтезатором». Это уникальное сочетание исконного русского примитивизма и авангардной изощренности состояло из рамы обычного деревянного стола со снятой – чтобы лучше было видно – столешницей. К раме на металлических струнах были подвешены утюги – не электрические, а старые, чугунные, которыми гладили в доэлектрическую эпоху, накаляя литой, из цельного чугуна утюг в русской печи. В утюге таком была

¹¹⁸ «Рокси» – самиздатовский рок-журнал, существовал в Ленинграде с 1977-го по 1990 г. В описываемое время главное и единственное издание, освещавшее жизнь и деятельность ленинградского рок-движения.

¹¹⁹ Тимур Новиков (1958–2002) – художник, идеолог, организатор, одна из важнейших фигур ленинградско-петербургской художественной жизни 1980-90-х годов. Создатель творческого объединения «Новые художники», «Клуба друзей Маяковского», концепции «ноль-искусства», визуального облика группы «Кино». Новиков играл определяющую роль в среде ленинградского авангарда 1980-х, под его влиянием и при его непосредственном участии возникали и действовали еще целый ряд художественных явлений: некрореалисты, «Пиратское телевидение». В 1989 году провозгласил отказ от авангарда, переход к традиционным ценностям красоты и объявил о создании Новой Академии Изысканных Искусств. Ближайший соратник Сергея Курёхина, вместе с Сергеем Бугаевым (Африкой) руководил «индустриальной секцией» «Поп-Механики».

¹²⁰ Иван Сотников (1961–2015) – художник, ближайший соратник Тимура Новикова, сооснователь вместе с ним группы «Новые художники». В 1996 принял сан и под именем отца Иоанна служил в отдаленных приходах Ленинградской области. В 2002–2006 годах обучался в Православном Свято-Тихоновском богословском университете в Москве, в последние годы жизни жил и работал в Черногории.

масса металла, которая, будучи подключенной через прикрепленные к струне звукосниматели, давала при прикосновении к ней смычком или металлическим стержнем невероятно мощный и совершенно неземной звук. Так зародился прообраз индустриальной секции «Поп-Механики». Оригинал утюгона, к сожалению, утерян, но к проходившей в Русском музее в 2010 году выставке «новых» «Удар кисти» соавтор Новикова по утюгону Иван Сотников и их друг и товарищ художник Олег Котельников¹²¹ сконструировали еще один утюгон, который теперь находится в постоянной коллекции музея.

Там же, в музее Достоевского в ноябре 1982 года состоялся первый и единственный концерт трио Чекасин – Курёхин – Гребенщиков. По отношению к «Аквариуму» Курёхин тогда находился в переломном состоянии. Летом того же 1982 года он принял самое активное участие в записи «Табу». Он был уже не просто сессионным музыкантом – пусть и важным, но все же приглашенным аутсайдером, как на записанных годом раньше «Треугольнике» и «Электричестве». Его клавиши и его аранжировки во многом определили звуковую фактуру и эстетику «Табу». В списке музыкантов альбома он значится на втором месте после Гребенщикова и стоит рядом с БГ на украсивших обложку самодельного альбома вычурно-декадентских фотографиях Вилли Усова¹²² с фотосессии в излюбленном «Аквариумом» саду «Сен-Жермен»¹²³. Но в то же время он еще не настолько врос в «аквариумную» среду, как два-три года спустя, когда стал уже воспринимать «Аквариум» чуть ли не своей группой. Пока он все же предпочитал скорее втягивать БГ в свои авангардные проекты. Они уже всю дружили, и Борис, переживавший очередной период интенсивного накопления самых разнообразных музыкальных идей и впечатлений, находился под невероятно сильным влиянием своего нового друга и охотно шел на любые эксперименты. В их числе были и довольно радикальные. Особой любовью у публики пользовалось «бритье» электрогитары – включенная электробритва подносилась к гитарным струнам. Помимо впечатляющего визуального эффекта прием этот давал и крайне интересный и очень необычный звук – скорее в духе курёхинских героев Кейджа и Кагеля, чем любых даже самых радикальных интересов Гребенщикова. Справедливости ради стоит, впрочем, признать, что Борис, конечно же, был прекрасно осведомлен об экспериментах в области шумовой музыки, которыми занимались более близкие ему по духу радикальные рок-музыканты – достаточно вспомнить «Metal Machine Music» Лу Рида – записанный в 1975 году бывшим лидером Velvet Underground двойной альбом «белого шума».

Фрагмент этого концерта составил первую сторону чекасинской пластинки «Exercises» – первого сольного, вне ГТЧ, альбома саксофониста на Leo Records. На второй стороне оказался фрагмент записанного несколькими месяцами раньше, в июле 1982 года, концерта дуэта Чекасин – Курёхин в Одессе, на который вместе с музыкантами отправился и я. Одесский концерт организовал наш приятель Олег Святкин. Он регулярно приезжал к нам в Ленинград – сначала на выступления и фестивали Клуба современной музыки, потом на «Осенние ритмы», и в какой-то момент решился организовать концерт и у себя в городе. Несмотря на глубокие советские годы, это событие больше всего напоминало настоящий «клубный» концерт в

¹²¹ Олег Котельников (род. 1958) – художник, один из ведущих членов основанной Тимуром Новиковым группы «Новые художники».

¹²² Андрей «Вилли» Усов (род. 1950) – фотохудожник, сыгравший огромную роль в реализации визуальной составляющей придуманной Борисом Гребенщиковым концепции магнитоальбома. Мастерски композиционно выстроенные, эстетские черно-белые фотографии Вилли украшали «издававшиеся» на магнитной ленте тиражом с десяток-другой экземпляров первые альбомы «Аквариума» и «Зоопарка». Эти же фотографии воспроизведены и на всех последующих переизданиях классических альбомов на виниле и компакт-дисках.

¹²³ Сад «Сен-Жермен» – придуманное Борисом Гребенщиковым название для необычайно красивого изящного внутреннего двора дома по Литейному проспекту 46, украшенного фасадами, фронтонами и скульптурами в псевдо-античном итальянском стиле и решеткой – точной копией решетки Летнего сада. Наряду с «Замком» (ступени Инженерного замка) и «Островом Сент-Джордж» (укромный уголок на берегу Финского залива) – излюбленное место времяпрепровождения «аквариумной» компании в конце 1970-х начале 1980-х годов. Также известен под названием «Пале-Рояль».

западном или современном российском понимании этого слова. Проходил он не в привычной для нас атмосфере профсоюзного Дворца или Дома культуры, а в одном из лучших одесских ресторанов – «Красный», кажется. Публика собралась в основном джазовая, и Курёхин с удовольствием шокировал ее, забираясь с ногами на рояль и под рояль, пуская прыгать на струны заводную игрушечную лягушку и вытворяя множество других аналогичных штучек. Чекасин, впрочем, не отставал.

Одесские контакты привели к одной неожиданной, но оказавшейся очень долговременной связи – к Курёхину она никакого отношения не имеет, но упоминания, хоть и краткого, стоит. Вместе со Святкиным в Ленинград стал ездить и его приятель, тихий и скромный бородач-красавец Константин Гогунский. В отличие от Святкина, большой эрудицией в новой музыке и особым интересом к ней он не отличался, и ездил по всей видимости то ли за компанию, то ли просто из любопытства. Однако на фестивале «Осенние ритмы» того же 1982 года Костя вдруг разговорился с певицей Валей Пономарёвой¹²⁴. Скоро они стали неразлучны, потом поженились и, насколько я знаю, вот уже скоро сорок лет прекрасно живут и работают вместе.

¹²⁴ Валентина Пономарёва (род. 1939) – цыганская певица, солистка театра и трио «Ромэн». Широкой публике больше всего известна как исполнительница романсов в фильме Эльдара Рязанова «Жестокий романс». С 1960-х годов Пономарева увлекалась джазовым вокалом. В 1980-е начала сотрудничать с Владимиром Чекасиным и Сергеем Курёхиным, а через Курёхина и с «Аквариумом».

Чердаки, подвалы и задворки

Вскоре «Клуб-81» кроме изысканного парадного зала дома-музея Достоевского, который доступен был далеко не всегда – в нем все же время от времени проводились лекции, кино-показы и концерты самого музея – получил еще два помещения: квартиры в расселенных, заброшенных, ожидающих капитального ремонта домах на улице Петра Лаврова (ныне Фурштатская) и проспекте Чернышевского. Первая располагалась в полуподвальном этаже, вторая наоборот – практически на чердаке, в мансарде. Домов таких в центре города тогда было множество, и даже полуподпольной, неофициальной культуре удавалось заполучить себе непригодные ни для жизни, ни для офисов помещения в качестве временного пристанища. Да, выглядели они довольно жутко – голые, с обваливающейся штукатуркой стены, выломанные доски полов, понятие сантехника присутствовало в них довольно условно. И что вы думаете? Непривычная и безо всякого почтения относящаяся к физическому труду богема, засучив рукава, собиралась на «субботники» и приводили всю эту разруху в сколько-нибудь сносный порядок. Совершенно не гнушался такой работой и Курёхин. Жаль, нет фотографий типа Ленина с бревном. Но зато помещения эти поступали в полное распоряжение художников, литераторов и музыкантов, и творить там можно было практически что угодно, без какого бы то ни было контроля и ограничений – вплоть до кинопоказов – помню, как Митя Волчек (в будущем писатель, поэт, редактор литературного журнала «Митин журнал» и ведущий программ на «Радио Свобода») установил добытый им где-то жутко стрекочущий кинопроектор и показывал на натянутой простыне одолженные во французском консульстве фильмы Жан-Люка Годара.

Квартира на Петра Лаврова после закрытия КСМ стала полигоном для дальнейшего оттачивания концепции еще не получившей свое название «Поп-Механики». Здесь устраивались сейшны с по-прежнему регулярно наезжавшим в Ленинград Хансом Кумпфом. Не могу удержаться от цитаты из статьи Кумпфа, именно здесь через год после премьеры в музее Достоевского впервые увидевшего и услышавшего легендарный утюгон:

«Две худые долговязые фигуры – одна из них облачена в элегантный костюм-тройку – волокут по двору деревянный стол. Волокут они его ножками вверх, а внутри, на оборотной стороне столешницы, как на носилках, нагружены усилители, динамики, пружины, куски металла и прочие не очень понятного предназначения вещи. Идет подготовка к музыкальному представлению, которое должно состояться в помещении «Клуба-81» – пристанища неофициальных ленинградских литераторов. В грязной комнате с отвалившейся штукатуркой и без обоев Тимур Новиков и Иван Сотников водружают стол на ножки и начинают готовиться к выступлению. К столу на струнах подвешиваются старые чугунные утюги, прикрепляются металлические пластины, сбоку в столешницу вонзается огромный острый нож. Связь с усилителем осуществляется через звукоусилитель. Прикосновение к металлу порождает шум, грохот, скрежет. Двое «ноль-музыкантов», как называют их друзья и коллеги, практикуют полный отказ от всех мелодических и ритмических условностей. Однако, несмотря на бунтарский характер их действия, в нем есть и музыкальность, и прекрасное чувство партнера. Они наверняка не знают, что и на Западе есть люди, пытающиеся делать музыку из металлических предметов, только электронное оборудование у них получше».

И даже весной 1985 года, когда «Поп-Механика» уже существовала и начала регулярно давать полноценные концерты в Рок-клубе и на других площадках города, именно квартира на

Петра Лаврова стала местом съемок поп-механического действия группой телевидения Би-би-си, которую ни в один более или менее официальный зал не допустили¹²⁵.

Если мы, приглашая и всеми правдами и неправдами принимая у себя западных авангардистов, действовали не только в обход, но зачастую и наперекор всем существовавшим в СССР правилам, той же цели – всячески расширить интернациональные связи и подключиться к мировой джазовой инфраструктуре, только уже по официальным каналам – пытались достичь и наши старшие, более интегрированные в систему товарищи. Мы и тут, конечно же, не оставались в стороне, и на фестивале «Осенние ритмы-82» произошел любопытный эпизод – прекрасное свидетельство курёхинского упорства и настойчивости и в то же время замечательная картинка уже теперь почти забытой советской жизни.

На фестиваль приехали несколько восточногерманских музыкантов – тромбонист Иоханнес Бауэр, саксофонист Дитмар Диснер и гитарист Уве Кропински. Они были знакомы нам по пластинкам – восточногерманская «Amiga», в отличие от нашей «Мелодии», охотно и в изобилии издавала самый что ни на есть авангардный джаз. Приехали они по линии общества дружбы СССР – ГДР, с которым свободно владевший немецким организатор и художественный руководитель «Осенних ритмов» Владимир Фейертаг поддерживал теплые отношения. Фейертаг, быть может, и предпочел бы в качестве гостей более мейнстримовых музыкантов, но, как бы парадоксально это ни звучало, почти никакого другого, кроме авангардного, джаза в братской ГДР тогда просто не существовало. Однако дареному коню в зубы не смотрят, и первое появление пусть и вполне «своих», социалистических, но все же иностранцев на официальной фестивальной сцене рассматривалось как большое событие. Мы же и вовсе были рады – гэдэровским музыкантам, в отличие от наших, выезд на Запад был не закрыт, и эти трое, хоть и жили в соцлагере, но были вполне себе признанными именами на европейской фриджазовой сцене.

Привыкший, в отличие от нас, действовать не партизанскими, а вполне официальными методами, осторожный Фейертаг вполне справедливо воспринимал этот приезд как первую ласточку на пути к вожделенному для него преобразованию своих «Осенних ритмов» в международный джазовый фестиваль. Так как гости приехали не по линии Госконцерта¹²⁶, то включения в программу и полноценного, «афишного» выступления им, по действовавшим тогда и довольно жестко соблюдавшимся бюрократическим нормам, не полагалось. Сошлись на выступлении на джеме, которого все ждали с большим нетерпением, особенно мы – крайне левое, авангардное крыло ленинградского джазового сообщества.

Обычный пост-фестивальный джем – вотчина мейнстрима, где играют стандарты и блюзы. Тут же, с участием авангардных немцев, должно было произойти нечто необычное и для нас куда более интересное. В первый же день фестиваля – 10 ноября – я, выступая в качестве переводчика для Курёхина, в кулуарах ДК им. Капанова на смеси английского и немецкого договаривался с гостями о предстоящем джеме.

На следующее утро страна проснулась под траурную музыку и сообщения о смерти «дорогого Леонида Ильича». По всему огромному СССР был объявлен траур, все развлекательные мероприятия, в том числе, разумеется, и фестиваль «Осенние ритмы», были отменены. Обратные билеты, однако, у немцев были куплены лишь на следующий день после запланированного окончания фестиваля. Время и желание для совместного музыкального общения было. Но не было места. В дни траура и официально объявленного всенародного горя даже и пытаться пристроиться с каким-то джазом хоть куда-нибудь – в клуб или Дом культуры, пусть

¹²⁵ Подробнее о съемках фильма Би-би-си о Курёхине см. главу «Товарищи».

¹²⁶ Госконцерт – Государственное концертное объединение СССР – был образован в 1956 году на базе Гастрольбюро СССР. Его основная задача состояла в проведении гастролей советских артистов за границей и зарубежных исполнителей в СССР. Госконцерт обладал полной монополией на любые профессиональные артистические контакты на международном уровне.

самый затрапезный – было бы чистым безумием. Даже, казалось бы, свой и бесконтрольный сквот на Петра Лаврова был слишком большим риском – центр города, вокруг соседи, и любой «стук» с их стороны был чреват серьезными последствиями.

Курёхин проявил чудеса изобретательности и изворотливости. Напряг всю свою память обо всех своих многочисленных знакомых и вспомнил какого-то человека, который жил далеко за городом, и в доме которого имелся некий элементарный аппарат. Немцы были поставлены в известность о стоявшем перед ними выборе: либо тупо пить в гостинице в мертвом, опустевшем и унылом траурном городе, либо рискнуть и поехать черт знает с кем – мы познакомились только накануне, и представление о том, кто мы такие, они имели самое приблизительное – черт знает куда играть музыку неизвестно для кого. Недолго думая, они решились, и под вечер, в крошечной тьме ленинградского ноября мы погрузились вместе с немцами на Финляндском вокзале в электричку и отправились в путь.

Ни имени, ни даже лица хозяина дома я не помню. По всей видимости, это был какой-то хиппи, сбежавший из города на природу. Жил он в этом домике вдвоем то ли с женой, то ли с подругой. Обычный загородный, по сути дела деревенский дом. Даже удобства находились, кажется, на улице. Зато была печка. Мы прихватили с собой водку, хозяева смастерили какую-то немудреную русскую закуску – типа отварной картошки с солеными огурцами. Но главное – действительно был аппарат, куда Уве Кропински мог включить свою гитару. И были какие-то электроклавиши, на которых играл Курёхин. Впрочем, он все время порывался поиграть вместе с Дитмаром Диснером и на саксофоне – Сергей тогда громогласно объявлял фортепиано умирающим инструментом, а себя видел будущим саксофонистом. Был еще, кажется, и Кондрашкин, который колотил по смастеренным из горшков и кастрюль ударным. Не знаю уж, какая там получилась музыка, но настроение – в день всеобщего траура! – у всех было отменное.

Еще одним важнейшим центром андерграундной тусовки стала обретенная Тимуром Новиковым еще в конце 1970-х в качестве сквоттерского захвата и превращенная сначала в свою мастерскую, а затем и в выставочное пространство, грандиозная квартира-анфилада в предназначенном на капремонт и пустующем здании на улице Воинова (ныне Шпалерная), буквально напротив знаменитого Большого дома¹²⁷. Знаменательное место получило славное наименование «галерея “Асса”», откуда и перекочевало в название знаменитого фильма Сергея Соловьева. Вместе с Тимуром и Африкой там же обосновались и «Кино» – главным образом Георгий «Густав» Гурьянов¹²⁸, который, вдохновившись успехом друзей-художников и испытывая растущее раздражение от гастрольной музыкантской жизни, все больше и больше сдвигался в сторону живописи. Там же делал «пробы кисти» и Цой, вспомнивший, очевидно, что он успел поучиться в Художественном училище им. Серова – мы с ним там разминувшись буквально на год.

Несмотря на внушительные размеры, для музыкальных опытов Курёхина «Асса» все же не годилась, и Сергей просто проводил там массу времени с друзьями. Это было время его самого тесного общения с Тимуром, Африкой и «Кино». Африка какое-то время числился даже музыкантом группы и выходил на сцену, постукивая что-то там на барабанах рядом с Густавом, а Тимур был «официальным» художником группы. «Кино», в свою очередь, в полном составе входило тогда в «Поп-Механику», и «Асса» стала своеобразным штабом «ПМ». Туда же приводились и всевозможные зарубежные гости – музыканты, журналисты,

¹²⁷ «Большой дом» – неофициальное название здания Управления КГБ по Ленинграду и Ленинградской области по адресу Литейный пр. 4. Ныне там находится Управление ФСБ по Петербургу и Ленинградской области. Напротив «Большого дома» в старом, подлежащем капремонту жилом доме на улице Воинова (ныне Шпалерная) в середине 80-х гг. располагалась большая мастерская «Новых художников», получившая название Галерея «Асса».

¹²⁸ Георгий «Густав» Гурьянов (1961–2013) – барабанщик групп «Кино» и «Поп-Механика», художник, член группы «Новые художники».

даже дипломаты. Помню, как Курёхин с Африкой, сидя на полу – мебели катастрофически не хватало, – с самым серьезным видом впаривали заезжему французскому журналисту какую-то несусветную чушь; кажется, это был один из первых случаев использования новой курёхинской техники «чумовых» интервью. Я с самым серьезным видом переводил, и бедняга журналист недоуменно глядел то на Курёхина, то на Африку, то на меня, пытаюсь понять, как ему ко всему этому относиться. Правда, нужно отдать ему должное, понял он все правильно, свидетельством чему был переданный нам месяц-другой спустя номер журнала с пространной и на редкость неглупой и неповерхностной статьей о ленинградском художественном андеграунде.

Ну и наконец, невозможно не упомянуть театр-студию Эрика Горошевского – тот самый, где Курёхин познакомился с БГ и «Аквариумом» еще в середине 1970-х. В середине 1980-х Горошевский, канувший было в лету, всплыл и под эгидой «Клуба-81» получил помещение – небольшую квартирку на проспекте Чернышевского. Пока Горошевский проводил свои вялые бесконечные репетиции – ни одного готового спектакля я так и не увидел, – Курёхин, Тимур и Африка устраивали там бесконечные перформансы, спектакли, балеты. «Балеты» – те же забавные капустники – ставились по русской классике: «Анна Каренина», «Идиот», «Преступление и наказание».

Однажды, помню, мне пришлось во время редкого налета милиции в студию Горошевского прятать какого-то западного дипломата на чердаке.

Но для самых важных, «торжественных» встреч и событий мы все же стремились резервировать для себя пусть и небольшой, но все же прилично выглядящий зал Дома-музея Достоевского. Именно там и произошла одна из самых знаменательных встреч с западными музыкантами. Она сыграла важнейшую роль в дальнейшей жизни Сергея Курёхина и достойна отдельного рассказа.

Саксофонная дипломатия

Одним из самых неприятных последствий закрытия Клуба была внезапно повисшая в воздухе идея с приглашением к нам саксофонного квартета ROVA из Калифорнии. Я уже упоминал, что начал вести активную переписку с самыми разными музыкантами. У переписки этой была и мелкая корыстная цель – выудить, иначе никоим образом не доступные, пластинки. Была и другая, более благородная, хотя нередко отдававшая блефом. Как неопытный рыбак, толком не знающий, где, собственно, водится рыба, раскидывает свои сети максимально широко, рассчитывая, что где-нибудь, да клюнет, так и я рассылал от имени Клуба современной музыки по всем попадавшим мне в руки адресам письма, в которых среди прочего содержался примерно следующий текст:

«Мы вас знаем и любим, слушаем ваши пластинки, в том числе и на заседаниях нашего клуба. Клуб наш состоит из людей, живо интересующихся новой музыкой. Никакой государственной поддержки у нас нет, частный бизнес в нашей стране, как вам известно, тоже невозможен. Мы были бы счастливы, если бы вы могли к нам приехать. Никакой возможности поддержать ваш приезд финансово у нас нет. Единственное, что мы можем предложить – зал для выступления и доброжелательно настроенную, изголодавшуюся по живой новой музыке публику».

Перечитывая сейчас этот абзац, я не могу удержаться от ощущения, сродни тому, которое испытывает человек, идущий по вагону электрички со словами «Сами мы не местные...». Что-то подобное, помнится, мелькало в моих мыслях и тогда. Наглость в таком тексте просящего милостыню нищего была беспримерная. Просим людей приехать и играть, а что им предложить? Денег нет не только на гонорар, но и на дорогу, и на гостиницу.

Клуб современной музыки еще вполне благополучно существовал, когда примерно с такого же письма началась моя переписка с саксофонным квартетом ROVA из небольшого университетского городка Беркли под Сан-Франциско. Название ансамбля было аббревиатурой из имен музыкантов – Jon Raskin, Larry Ochs, Andrew Voigt, Bruce Ackley. Музыка их нам – и Барбану, и мне, и Курёхину – тогда ужасно нравилась и казалась идеальным воплощением того пути, по которому должен двигаться новый джаз: сложные композиционные полифонические структуры, наполненные захватывающими по своей дерзости и оригинальности импровизационными фрагментами, как сольными, так и групповыми. Названия альбомов и композиций подразумевали изрядный интеллектуализм, равно как и знание и очарованность классическим русским авангардом. Первая пластинка называлась «Cinema Rovatè» – парафраз термина *cinéma-vérité*, целого стиля в кинодокументалистике. Французское название «*cinéma-vérité*» – калька знаменитой «Киноправды», серии выходивших в начале 1920-х годов революционных не только по содержанию, но и по стилистике киножурналов легендарного советского кинодокументалиста Дзиги Вертова. Еще одна композиция называлась «Zaum». Я не сразу сообразил, что речь идет о не менее знаменитой «Зауми» Велемира Хлебникова. Интриговало и название основанной ими для издания пластинок собственной фирмочки Metalanguage – «Мета-язык». Именно по адресу Metalanguage, найдя его то ли на обложке пластинки, то ли в каком-то журнале, я и отправил первое письмо.

Ответ пришел быстро и был очень заинтересованным. Переписку со мною от имени квартета вел Ларри Окс – типичный американский либерал-шестидесятник. В юности хипповал, протестовал, входил в лево-радикальную полу-марксистскую студенческую организацию «Студенты за демократическое общество» (Students for a Democratic Society или сокращенно SDS). К моменту начала нашей переписки ему было уже за 40, он жил в комфортном вполне буржу-

азном домике в Беркли – одном из самых дорогих американских городов. Левые взгляды остались, но радикализм чуть померк, во всяком случае, из идеологии и политики передвинулся в область чисто эстетическую, музыкальную. Жена Ларри, Лин Хеджинян – поэт-авангардист из так называемой «языковой школы»¹²⁹. Его родная сестра Джеки Окс – режиссер-кинодокументалист – с начала 70-х жила в просторном лофте в богемном нью-йоркском Сохо. Поселилась она там еще в начале 70-х, когда жилье в этом, тогда еще индустриальном районе стоило копейки. В Нью-Йорке существует так называемый rent control – владелец жилья не вправе поднимать цену уже живущим у него жильцам. Когда я впервые приехал в Нью-Йорк в 1988 году, Джеки платила за свой лофт всего долларов 170 в месяц, хотя его коммерческая цена была уже тогда раз в десять больше. В 70-е Джеки была подружкой тромбониста Джозефа Боуи, родного брата трубача Лестера Боуи из Art Ensemble of Chicago, и дружила с Лори Андерсон¹³⁰.

У нас с Курёхиным от одного перечисления этих имен закружилась голова – вот это удача! Дружба с такого рода людьми открывает двери в вожаденный мир не только джазового авангарда, который по-прежнему оставался для нас главной, центральной музыкой, но и в более широкий мир американской интеллектуальной элиты.

Да и с другой стороны – это явственно чувствовалось по письмам – возбуждение и предвкушение были не меньшими. «Я с детства увлекался русской историей и русской политикой. В университете я изучал политологию и всегда мечтал о поездке в Россию», – рассказывал потом в одном из интервью Окс. А тут шанс не просто поехать в загадочный и закрытый Союз туристом и тупо, уныло осматривать пусть и великолепные, но лишённые жизни Кремль и Эрмитаж, а выступить со своей музыкой в условиях какого-то совершенно загадочного советского андеграунда. Познакомиться с реальными людьми-единомышленниками, которые где-то там, в условиях почти полной информационной изоляции, сумели каким-то чудом раздобыть твою и здесь-то, в свободной Америке, мало кому известную музыку. Она им нравится, и они хотят тебя слушать!

Правда, оставалась сушая мелочь – найти тысячи и тысячи долларов на такую поездку. Как бы мало не были осведомлены наши новые калифорнийские друзья о нравах и практике жизни в Советском Союзе, они знали достаточно, чтобы понять: все, что им пишут о невозможности предоставить даже отдаленно справедливое финансовое обеспечение – увы, правда.

Но ROVA – не респектабельные Чик Кория и Гэри Бёртон¹³¹. Такие же отщепенцы-авангардисты, с такой же сомнительной политической репутацией в своей Америке, как и мы у себя в СССР. Рассчитывать на поддержку Госдепартамента они могли с таким же успехом как мы – на поддержку министерства культуры. По общепринятым в Америке понятиям их и к джазу-то отнести нельзя. И не джаз, и не классика – по какому ведомству проходить, и у каких фондов деньги просить, бог весть.

На то, впрочем, и существуют в Европе и Америке бесчисленные фонды, чтобы помогать артистам в подобного рода заманчивых, но неосуществимых без сторонней поддержки проектах. Ларри просит меня прислать ему как можно более официально выглядящее письмо, с которым он мог бы заняться fundraising. Даже я, с моим неплохим английским, не знал еще этого, ставшего теперь расхожим и в русском, слова. Смысл, однако, был понятен. Но где же взять

¹²⁹ Языковая поэзия (language poetry) – возникшее на рубеже 1960-70х годов в США поэтическое направление, в которое наряду с Лин Хеджинян входили Кларк Кулидж, Чарльз Бернштайн, Рон Силиман и др. Поэты языковой школы продолжали модернистскую традицию Гертруды Стайн и Уильяма Карлоса Уильямса. Языковая поэзия снижает экспрессивность, стихотворение рассматривается исключительно как языковая конструкция.

¹³⁰ Лори Андерсон (род. 1947) – американская певица и композитор. В начале 1980-х годов наряду с Дэвидом Бирном из Talking Heads, Брайаном Ино и композитором Филипом Глассом активно занималась поисками синтеза экспериментального музыкального авангарда и поп-культуры.

¹³¹ Гэри Бёртон (род. 1943) – американский джазовый вибафонист и композитор. В 1982 году по линии Госдепартамента вместе с Чиком Корией приезжал в СССР и выступал в резиденции американского посла в Москве и Генерального консула в Ленинграде.

официальную бумагу? Идти в дирекцию ДК Ленсовета за бланком и просить там поставить печать? И хотя дело было еще до скандала с закрытием Клуба, ясно было, что такой путь немислим. Никто и нигде не даст нам никакую официальную бумагу, текст которой будет приглашать неизвестно от чьего имени приехать в СССР каких-то никому не ведомых американских (!) музыкантов. Тем более в самый что ни на есть разгар очередного витка холодной войны.

Но – голь на выдумки хитра. Кое-как – без компьютера, без ксерокса – мы соорудили максимально, по нашим возможностям, официально выглядевшее письмо. Ни оригинала, ни копии уникального документа у меня не сохранилось, поэтому опять слово Ларри Оксу – вот как он описывал это письмо в одном из многочисленных американских интервью после поездки:

«Бланк, на котором пришло письмо, был явно самодельным. В письме говорилось, что мы заняли первое место в опросе джазовых критиков СССР.¹³² У них всего-то, наверное, на весь СССР 25 критиков¹³³. Они выражали уверенность, что если мы приедем в СССР, то на наши концерты придут тысячи поклонников¹³⁴ и что наши концерты окажут такое же влияние на развитие советского джаза, как концерты Дюка Эллингтона в начале 70-х.¹³⁵ В общем, письмо было очень впечатляющим, и с его помощью я начал собирать деньги. Сделать это оказалось непросто, и до последней минуты никакой уверенности в успехе не было. Главное, чего мы хотели, – установить связь на культурном уровне. До нас ни одна играющая новую музыку группа не была в СССР. К тому же с нами ехали музыкальный критик, несколько писателей, кинематографистов, съемочная группа для документального фильма. То есть, мы с обеих сторон пытались сделать все, что в наших силах, чтобы сломить сложившуюся к 1983 году американско-советскую конфронтацию – Рейган только что провозгласил СССР «империей зла». Когда я позвонил в Госдепартамент с просьбой о помощи в нашей поездке, чиновник, с которым я говорил, поначалу пытался мне спокойно объяснить, почему помощи с их стороны не будет. Но к концу нашего трехминутного разговора он пришел в настоящую ярость и начал просто орать в трубку: “ОК, остановить вас в вашей поездке мы не можем, но и помогать вам мы точно не будем!” Наконец, пара фондов на Западном побережье расщедрились. От корпораций мы ничего не смогли получить, несмотря на все разговоры в прессе о важности культурного обмена между двумя странами. В итоге больше всего нам дали частные лица, симпатизировавшие нашей музыке и идее поездки в Россию. В конце концов, несколько тысяч мне пришлось занять, о чем я нисколько не жалею».

На все это ушло года два, и когда, в мае 1983-го, ROVA, наконец, добралась до СССР, Клуб современной музыки был уже год как благополучно прихлопнут.

С американской стороны организацией поездки занимался некий фонд со звучным названием Friendship Ambassadors («Послы дружбы»), с советской – действовавшая под эгидой ВЛКСМ молодежная туристическая организация «Спутник». ROVA была пристегнута к студенческому оркестру из провинциального американского университета. Ограничиваться одним Ленинградом они, ясное дело, не хотели, Москва была присовокуплена автоматически – как же так, ехать в Россию и не побывать на Красной площади? Ну а, так как сроки поездки

¹³² Что на самом деле было недалеко от истины. В опубликованном в «Квадрате» опросе критиков – такой тоже был, все «как у больших» – ROVA действительно фигурировала, ну, может быть, не под номером один, может быть, я чуть-чуть приврал.

¹³³ Ларри хотел удивить своего интервьюера столь малой цифрой. Я сомневаюсь, что в 1981 году на весь Советский Союз набралось бы даже 25 джазовых критиков.

¹³⁴ И тут я, когда писал, явно преувеличивал, чтобы произвести впечатление на потенциальных американских спонсоров, хотя на самом деле, как потом оказалось, был недалек от правды.

¹³⁵ Этой фразой я, помнится, особенно гордился.

совпадали с фестивалем Vasaras Rytmi («Ритмы лета») в Риге, то я посоветовал подключить и Ригу, заранее договорившись с рижанами о том, что ROVA выступит и у них.

Все начиналось с Москвы, и в назначенный день трое нас, ленинградцев – Курёхин, Гребенщиков и я – ждали у пассажирского выхода аэропорта Шереметьево-2. С нами был наш главный московский друг – Саша Липницкий, дома у которого в первый же вечер была устроена приветственная вечеринка. Липницкий жил тогда один в большой трехкомнатной квартире в артистическом доме на Садово-Каретной, рядом с садом Эрмитаж. Всегда открытый для друзей дом был главной базой ночевки для регулярно совершавших набеги в Москву «Аквариума» и «Кино», с которыми Липницкого связывали тесные дружеские отношения. Саша занимался иконами и, по нашим нищенским ленинградским меркам, был человеком, мягко говоря, обеспеченным. Достаточно сказать, что он первым в нашем кругу обзавелся видеоманитофоном, и мы, как замороженные, не отрываясь, смотрели живые концерты и первые только-только появившиеся на недавно созданном MTV видеоклипы. Все восторгалось Duran Duran, мне же больше нравился Talking Heads, King Crimson и Сид Вишес из Sex Pistols с его версией синатровского «My Way». А вот еще одно почти тотальное увлечение компании – многочисленные фильмы о боевых искусствах – оставляло меня полностью равнодушным. Брюс Ли тогда ходил в главных героях, а Цой, Каспарян¹³⁶ и даже БГ попеременно принимали боевые позы.

Главное, разумеется, было не в этом. Большой, дружелюбный, гостеприимный, привычный к различным музыкальным гостям дом – идеальное место для первой, задающей тон всему последующему общению встречи.

Вся прилетевшая с ROVA компания – и Лин с Джеки, и их друзья, литераторы и журналисты, и даже специальная съемочная группа, которая намеревалась снимать все происходящее для истории – десантировалась в квартире у Липницкого. Приглядываться друг к другу особой нужды не было. Артём Троицкий мгновенно завел с Джеки разговор о Лори Андерсон и Лидии Ланч¹³⁷, Курёхин обсуждал с Ларри план совместного музицирования, мне приходилось переводить. Разговоры прерывались импровизированным концертом – сначала БГ, затем Петя Мамонов¹³⁸ спели по несколько песен. «Звуки Му» как группа тогда еще не существовали. Петра Мамонова я увидел и услышал впервые и, несмотря на присутствие, казалось, полностью занимавших мое воображение американцев, был совершенно потрясен. Гости, не понимая ни текста, ни контекста, едва отдавали себе отчет в том, что происходит. Среди всего этого сновал совсем еще молоденький Африка. Сразу и легко установился дух легкого, дружеского общения, этот дух царил на протяжении всего двухнедельного тура и вылился в многолетнюю, продолжающуюся и по сей день, дружбу.

Два московских концерта прошли на подъеме, хотя, конечно, немало раздражало – особенно самих музыкантов ROVA – необходимость делить сцену со студенческим биг-бэндом Wesleyan College из штата Западная Вирджиния. Именно их по какой-то никому неведомой причине Friendship Ambassadors объединили в один тур с нашими гостями. Более нелепое и несовместимое соседство трудно было себе представить: студенческий оркестр из провинциального колледжа, не очень умело, но очень старательно, по нотам разыгрывающий джазовые стандарты и радикальный импровизационный квартет четырех играющих практически экстремальный авангард саксофонистов. Но нам, как и практически всему заполненному до отказа

¹³⁶ Юрий Каспарян (род. 1963) – гитарист группы «Кино», близкий друг Виктора Цоя. Постоянный участник «Поп-Механики» Сергея Курёхина. После смерти Цоя играл в группе «Ю-Питер» с Вячеславом Бутусовым. В настоящее время занят проектом «Симфоническое Кино»

¹³⁷ Лидия Ланч (род. 1959) – американская певица и перформанс-артистка, часть нью-йоркского пост-панковского музыкального направления по wave, отличалась радикальной шумовой музыкой и вызывающими перформансами.

¹³⁸ Петр Мамонов и Александр Липницкий были одноклассниками и соседями, и именно в квартире Липницкого на Садово-Каретной формировалась группа «Звуки Му».

700-местному залу, было все равно. Советские люди к товарам «с нагрузкой» привыкли, и публика терпеливо ждала окончания разогрева.

Курёхин вышел на сцену после сета ROVA. Поиграл минут 10 один, потому к нему присоединились Ларри Окс и Брюс Экли – спонтанный джем, в котором музыканты едва нащупали возможность продуктивного контакта.

Настроение было приподнятое. У всех кроме меня. На душе у меня скребли кошки. Из Москвы мы все перемещались в Ленинград, который, собственно, и организовал этот исторический тур. За ленинградский концерт ответственность нес лично я, и ситуация там была куда менее определенной и обещающей.

КГБ! На помощь!

С момента закрытия Клуба современной музыки прошло к тому времени уже больше года, но никакого пристойного помещения для концертов у нас так и не появилось. Мои попытки пристроиться в какой-нибудь центральный Дворец культуры ни к чему не привели. Мы оставались изгоями, имея в своем распоряжении лишь дружеское расположение литераторов из «Клуба-81». Обшарпанный полуподвал на Петра Лаврова и такая же обшарпанная крохотная театральная студия на проспекте Чернышевского годились для междусобойных авангардных сейшнов с участием Ханса Кумпфа, но никак для концерта ROVA. Даже маленький стоместный зальчик Дома-музея Достоевского для столь нестандартного события надо было как-то выпрашивать у администрации, которая принять такое решение самостоятельно явно не решилась бы – американцы все же!

В марте-апреле 83-го, уже зная точно о датах приезда ROVA, я, как и годом ранее, сразу после закрытия КСМ, вновь отправился по различным ДК. На сей раз я уже не просил принять клуб на постоянное место жительства, мне нужен был всего лишь один концерт с нашими американскими гостями. Приезжают они, как я объяснял, совершенно легально, по линии дружбы, через организацию Friendship Ambassadors. Все бесполезно. В лучшем случае отвечали неопределенно, обещая подумать, просили перезвонить или зайти через недельку-другую. В конце концов мне ничего не оставалось делать, как обратиться к единственной инстанции, которая могла бы успокоить сомневающих и опасующихся и снять все страхи.

Звоню все тому же майору Коршунову, курировавшему в КГБ всю неформальную культуру. Он меня выслушал и сказал, что мне нужно будет встретиться с его помощником – старшим лейтенантом Евгением Валентиновичем Лукиным, рассказать все поподробнее и только тогда будет принято решение. Терять мне было нечего.

Мой опыт предыдущего общения с Коршуновым был скорее позитивным – в конце концов именно он избавил меня от давящего пресса шантажа сотрудников районной госбезопасности. Я встретился с Лукиным прямо на улице Петра Лаврова, неподалеку и от квартиры «Клуба-81», и от Большого дома.

Был прекрасный весенний день, около часа мы гуляли по бульвару. Лукин – человек небольшого роста, мягкий, даже интеллигентный, с явным знанием порученного ему предмета – культуры и искусства. Митя Волчек¹³⁹ потом рассказывал, что они вместе учились на филологическом факультете Герценовского института и вместе увлекались малоизвестными русскими поэтами Серебряного века. Я подробно рассказал о том, кто такие Friendship Ambassadors, кто такие ROVA, что будет происходить на концерте. Он вел разговор вполне дружелюбно, давая понять, что готов посодействовать, но хотел бы в ответ получить нечто вроде письменного отчета о происшедших событиях. Я так же мягко отвечал, что, мол, как же так, Евгений Валентинович, мы же с Павлом Николаевичем всю эту ситуацию уже проходили. Вот они мы – у вас на виду, вместе со всем, что мы делаем, и с нашими гостями. Вам по долгу службы необходимо за нами наблюдать – наблюдайте. Мы ничего предосудительного и незаконного не делаем. Никакой политики и никакой антисоветчины. Музыка, культура, дружеские связи. Нам бы только концерт провести и с коллегами по искусству пообщаться. А уж писать вам что бы то ни было – увольте, мы так не договаривались. В конце концов, поняв, что толку от меня не будет, он согласился. «Хорошо, валяйте, проводите концерт в Доме-музее Достоевского».

¹³⁹ Дмитрий Волчек (род. 1964) – поэт, прозаик, переводчик, издатель. В 1985 году основал и стал главным редактором самиздатовского литературного журнала «Митин журнал». Лауреат премии Андрея Белого. С 1988 года – ведущий программ и редактор «Радио Свобода». В описываемый период – активный член «Клуба-81».

С такой вот договоренностью мы все прибыли в Ленинград. Обо всех этих перипетиях я во всех подробностях рассказывал американцам, извиняясь, что ленинградский концерт пройдет в значительно меньшем по вместимости зале, чем тот, который у них был в Москве и тот, который будет в Риге. Они были ужасно заинтригованы, все это было им жутко интересно, никаких претензий ко мне у них, естественно, не было. Как не было, впрочем, и выбора. Количество публики на концерте с лихвой компенсировалось количеством и качеством общения.

График жизни был совершенно безумный. Наши друзья-литераторы во главе с Аркашей Драгомощенко самым активным образом взялись за общение с литературной частью американской группы. Я помню грандиозную всеобщую встречу в огромной комнате кого-то из литераторов на Загородном проспекте – немудреная еда, масса выпивки и непрерывное, интенсивнейшее общение. На какой-то вечер был назначен прием в квартире американского культурного атташе. Мне надо было провести обстоятельное интервью с Ларри Оксом, а у меня дома – Валя Пономарёва, приехавшая из Москвы на концерт. Мне нужно мчаться забирать Ларри из гостиницы – рассчитывать на то, что он сумеет в одиночестве добраться ко мне на Энергетиков, конечно, не приходилось. В доме бардак, мне надо бежать, жена на работе. Валя остается дома и спрашивает: «Как тебе помочь?» Недолго думая, я говорю: «Пол можешь вымыть?» Примадонна слегка опешила от такой наглости, но пол к приезду американских гостей вымыла.

В день концерта я приезжаю в гостиницу – забирать музыкантов, всех их друзей и съемочную группу. На Ларри лица нет. «Ты знаешь, что они мне сказали?» – спрашивает он с выражением крайнего испуга. «Кто они?» – вопросом на вопрос отвечаю я. «Люди из Friendship Ambassadors. Они сегодня утром пришли ко мне в номер и самым серьезным образом рекомендовали отказаться от этого концерта». «Почему? В чем дело?» – ничего не понимая, спрашиваю я. «Они передали мне слова каких-то их официальных советских контактов – то ли Интурист, то ли еще что-то в этом роде. Слова следующие: передайте своим джазменам, что лучше этот концерт им не играть. Если они это сделают, есть все основания опасаться, что у них конфискуют инструменты, съемочную аппаратуру, а их русские друзья, организовавшие для них этот концерт, и вовсе могут угодить в тюрьму».

Не могу сказать, что я воспринял эту информацию равнодушно – особенно малоприятной мне показалась ее последняя часть. Но запас адреналина был уже таков, что остановиться я не мог. Ни на секунду не теряя самообладания, я уверенно говорю: «Все ерунда. Пустой шантаж. Не верьте. Садимся в автобус, едем». И хотя говорил я вполне убедительно, полностью рассеять сомнения и страхи американцев мне явно не удалось. В особенности, видеогруппы. Они знали меня меньше, чем Окс с его музыкантами и друзьями. Их камеры – тогда только появлявшееся высококачественное видеооборудование – стоили немалых денег, и рисковать им явно не хотелось. Однако, увидев мою, несмотря на грозящий арест, отчаянную безрассудность, они поняли, что заговаривать о стоимости камер в такой обстановке было бы не совсем тактично.

Пока громоздкий интуристовский автобус выруливал в поисках удобной парковки в узеньком Кузнечном переулке, я выскочил из него и ринулся к телефону-автомату у здания рынка. Вокруг дома Достоевского уже собралась изрядная толпа наших друзей, собравшихся на концерт. Не обращая внимания на дружеские оклики, я достал записную книжку и стал лихорадочно набирать номера Коршунова, Лукина – кто первым ответит. Вдруг затылком вижу пристально глядящего на меня милиционера. Обернулся. Милиционер действительно стоит. Но смотрит вовсе не на меня. Паранойя. Наконец дозваниваюсь – до кого из двух именно, уже не помню. Пересказываю во всех подробностях историю с попыткой запугать американцев. Меня успокаивают: «Не волнуйтесь, Александр Михайлович. Спокойно проводите концерт. Все будет в порядке, никто ни вас, ни ваших американцев не тронет».

Концерт был просто фантастически хорош. Напряжение, которое испытывали музыканты, передалось публике, тем более, что людей, осведомленных обо всей подоплеке происходящего, было немало.

ROVA отыграли свой сет, после чего к ним присоединились на джем Курёхин, Гребенщиков и Пономарёва. Музыка была спонтанно-импровизированной, с неизбежными в таком формате формальными провалами, тем более, что знакомство музыкантов со стилем друг друга было минимальным. Но это было неважно – эйфория от преодоленных препятствий и от состоявшегося наконец полноценного музыкального контакта затмила все недостатки. Ликование и гордость – вот главное ощущение, оставшееся от той исторической встречи у всех ее участников.

Как и с Коршуновым-Кошелевым, судьба еще пару раз столкнула меня с Лукиным. В году 94-м, когда я уже работал в американском консульстве, к нам обратился какой-то американский телеканал, который намеревался снять фильм о Рауле Валленберге¹⁴⁰. Всколыхнувшаяся гласность и открытость российского общества дали надежду на прояснение его судьбы, так до сих пор окончательно и не проясненной. Меня попросили обратиться в ФСБ – бывший КГБ – и попытаться выяснить, можно ли будет получить доступ к их архивам, и возможно ли будет с кем-нибудь взять интервью. После серии звонков меня отсылают к главе пресс-службы и называют его имя: Евгений Валентинович Лукин. Ага, думаю, старый знакомый. Должен, наверное, меня помнить, хотя прошло уже более десяти лет. Набираю номер и начинаю представляться: «Евгений Валентинович, здравствуйте. Меня зовут Александр Кан, может быть, вы помните...» – «Здравствуйте, Александр Михайлович, помню, конечно. Рад вас слышать. Чем могу?» Вот, думаю, память у человека профессиональная. Помочь, правда, не смог.

Вернувшись домой, ROVA по итогам турне выпустила двойной альбом с удачным названием – *Saxophone Diplomacy* («Саксофонная дипломатия»). Так же назывался и отснятый видеогруппой документальный фильм, который прошел по американскому каналу PBS.

Эти две недели проросли мощными культурными и личными связями, которые продолжают и по сей день.

ROVA организовали для ГТЧ концерт в Сан-Франциско во время первого и единственного турне трио по США в 1986 году. Они сыграли вместе, и запись была издана на альбоме *San Francisco Holidays: The Ganelin Trio and the ROVA Saxophone Quartet*.

В 1989 году ROVA вновь приехали в СССР – на сей раз уже с официальными, организованными через Госконцерт гастрольями. Выступили в том числе и на ставшем, наконец, международным фестивале «Осенние Ритмы».

Благодаря ROVA Курёхин познакомился с гитаристом Генри Кайзером, дуэтом с которым записал прекрасную пластинку «*Popular Science*»¹⁴¹.

Джеки Окс сумела пробить для нас с Курёхиным грант Фонда Сороса, благодаря которому мы отправились в первую поездку в США осенью 1988 года.

Аркадий Драгомощенко установил прочную творческую связь с Лин Хеджинян и другими поэтами языковой школы. Он перевел на русский язык несколько ее книг, она выучила русский настолько, что смогла перевести на английский несколько его поэтических книг. Этот творческий союз стал темой документального фильма Джеки Окс «Письма не о любви».

¹⁴⁰ Рауль Валленберг (1912– дата смерти точно не установлена) – шведский дипломат, спасший жизни десятков тысяч венгерских евреев в период Холокоста. После занятия Будапешта советской армией был задержан СМЕРШем и тайно переправлен в Москву. Несмотря на многочисленные запросы со стороны правительства Швеции и международных организаций в адрес советских властей точную судьбу Валленберга установить не удалось. Предположительно умер в советской тюрьме в июле 1947 года. 31 октября 2016 года Швеция официально признала Валленберга умершим.

¹⁴¹ Подробнее о записи альбома «*Popular Science*» см. главу «Америка».

От Лин Хеджинян через каких-то общих знакомых в Сан-Франциско мой ленинградский телефон получила художница Барбара Хазард. Я познакомил ее с Сергеем Ковальским, что стало основой прочной дружбы, теснейших творческих связей и серьезной – в том числе финансовой – помощи возглавлявшемуся Ковальским арт-центру на Пушкинской-10.

Курёхин и БГ – союз и сотворчество

Интересны aberrации человеческой памяти. Собирая материал для этой книги и спрашивая БГ об обстоятельствах их с Сергеем знакомства, я с удивлением услышал рассказ о том, как именно я порекомендовал Гребенщикову Курёхина в ответ на его, как он рассказывает, отчаянный поиск новых творческих сил. Возможно, отчасти Борис и прав – в пору активности КСМ и поиска «Аквариумом» новых музыкантов для записей 1981 года я и мог рекомендовать ему Сергея, как, впрочем, и Кондрашкина. Но, как ни лестно было бы приписать себе честь такого исторического «сватовства», на самом деле все обстояло, конечно же, с точностью наоборот – первые контакты Курёхина и «Аквариума», как я уже писал, восходят к периоду несолькими годами ранее. Еще в 1974 году судьба столкнула их в театральной студии Эрика Горошевского.

Интересный факт: несмотря на то, что, как я уже писал, в 1980–1981 годах «аквариумисты» уже вовсю появлялись на сцене КСМ в составе первых курёхинских шоу, и более того – сам он в то же время уже записывался на альбомах «Аквариума», – о работе этой он тогда еще практически не говорил. БГ сотоварищи были для него старыми друзьями, точнее, в то время еще даже не столько друзьями, сколько так – полужнакомыми-полуприятелями. Так же, как они охотно выходили на сцену в его концертах, так и он по-дружески помогал им делать записи.

Тем не менее, как бы парадоксальным это ни могло сейчас показаться, зная о теснейшем союзе Курёхина и БГ в течение 1982–1985 годов, на мой субъективный взгляд, лучший вклад Курёхина в «Аквариум» (во всяком случае в записи) относится именно к этому, самому раннему этапу их взаимного сотрудничества – «Треугольнику» и «Электричеству», то есть год 1981-й. Курёхин еще и не думал претендовать не только на лидирующую роль, но даже на постоянное место в группе. Легкость и независимость позволяли ему играть раскованно, свободно, опираясь в своих соло либо на любимые им тогда пространные фриджазовые пассажи на упругом регги-ритме («Мой Друг Музыкант»), либо на расхлябанный хонки-тонк¹⁴² блюзовый аккомпанемент («Мочалкин Блюз»). Изредка он вместе с БГ придумывал совершенно абсурдистскую музыкальную структуру («Золотых Лошадей»). Но чаще просто, без особых затей, не выпячивая своей роли, органично вписывался в мелодику песни, мастерски и с отменным вкусом исполняя отведенную ему роль качественного сайдмена («Поручик Иванов», «Кто Ты Теперь?», «Сторож Сергеев», «Альтернатива»). Похожее ощущение возникало и от редкого тогда еще появления его на сцене в составе группы – хорошо помню концерт в том же КСМ весной 1982 года, буквально за месяц до закрытия Клуба. Играл он тогда просто великолепно – легко, свободно, раскованно и со вкусом. На сцене еще прекрасно уживались рядом Курёхин и Ляпин, что буквально годом-другим позже стало уже предметом бесконечных напряжений в группе.

Однако уже на следующем альбоме «Аквариума» – «Табу» Курёхин стал полноценным членом группы. С середины 1982-го и весь 1983 год Курёхин и БГ были, что называется, не разлей вода. Гребенщиков прочно занял место лучшего друга Курёхина. Они проводили вместе огромное количество времени: вместе слушали музыку, вместе ее делали – будь то ставшее практически обязательным участие Курёхина во всех концертах «Аквариума», спорадические появления БГ в различных курёхинских составах, редкие концерты чекасинского трио, участвовавшие вылазки в Москву будь-то полноценным «Аквариумом» или скромным дуэтом и даже безумный проект совместной записи.

¹⁴² Хонки-тонк – основанный на рэгтайме фортепианный стиль с усиленным ритмом, иногда даже выбивающимся из мотива композиции. Оказал сильное влияние на фортепианный стиль буги-вуги. См. композиции Джелли Мортон «Honky Tonk Music» (1938) и Меда Льюиса «Honky Tonk Train Blues» (1927).

Речь идет, конечно же, о ставшей уже хрестоматийной истории с записью альбома «Subway Culture»¹⁴³. Курёхину ужасно захотелось записаться на большом органе – инструменте, прямо скажем, не самом распространенном. Среди его многочисленных приятелей дворников-сторожей нашелся и человек, стороживший по ночам здание Кировского театра, где и был вожденный орган – один из немногих в городе. Была намечена ночь записи, и в ожидании условленного часа – не спать же, в самом деле! – друзья коротали время за коньяком. К условленному часу выпито было (по восторженному рассказу самого Курёхина спустя несколько дней после знаменательного события) по бутылке на брата. В каком состоянии они добрались до инструментов, можно только догадываться. Курёхин уселся за клавиатуру, а Гребенщиков отправился куда-то под потолок театра в радиорубку. Там же установили двухдорожечный магнитофон, в который была подключена гребенщиковская гитара. Если Боб и был в состоянии слышать органские переливы партнера, то до Курёхина, сидящего несколькими десятками метров ниже, ничего из гитарных пассажей друга, разумеется, не доносилось. Получившийся в результате спонтанно-интуитивный бред вполне вписывался в уже упоминавшуюся и столь почитавшуюся тогда друзьями эстетику Джона Кейджа – Лу Рида.

Не думаю, впрочем, что получившийся из этой записи альбом так прочно остался бы в памяти (все-таки с точки зрения музыкальной это скорее шалость-курьез, чем достойная сколько-нибудь серьезного внимания работа), если бы не абсолютно превосходное вербально-визуальное оформление изданной спустя два года на Leo Records двойной пластинки. Не знаю, когда писался пошедший на пластинку текст «либретто» этого эпохального произведения, получившего жанровое определение «Третья Русская Опера». Не знаю также, кто больше приложил руку к его созданию, – думаю, что друзья резвились вместе: XII век, Охотно, Центр Русской Независимой Древности, пост-мутанты из альтернативной реальности, Совет Князей, саксофонист Игорь Достоевский (таким образом был зашифрован Бутман – отдельная, записанная с ним несколько месяцев спустя короткая 15-минутная композиция составила третью сторону двойного альбома), юродивые, предсказывающие восстание декабристов и изобретение печатного станка, – во всем этом совершенно явственно читаются корни и будущих словесных вступлений в «Поп-Механику», и близкого по своей задорной бредовости текста к записанному десятилетием позже инструментальному альбому БГ «Квартет Анны Карениной. Задушевные Песни», и, конечно же, одной из последних совместных работ Курёхина – Гребенщикова – фильма Сергея Дебижева¹⁴⁴ «Два капитана 2».

Дебижев, кстати, внес колоссальный вклад в создание «Subway Culture». Я с ним познакомился еще в 1980 году в Художественном училище им. Серова, где я преподавал английский язык, а он, свежий выпускник «Мухи»¹⁴⁵, – промышленный дизайн. Он только-только начинал тогда вхождение в кинематограф и работал художником на первых документальных фильмах Александра Сокурова. На меня огромное впечатление произвел увиденный с подачи, кажется, того же Дебижева на каком-то закрытом просмотре в ЛГУ первый полнометражный художественный фильм Сокурова «Одинокий голос человека» по мотивам прозы Андрея Платонова. В то время Дебижев попытался даже наладить творческое сотрудничество между еще начинающим кинорежиссером и «Аквариумом». Помню концерт в ленинградском «Доме актера», для которого Сокуров готовил какое-то сценическое то ли действие, то ли оформление. Ни дей-

¹⁴³ Изданный в 1986 году на Leo Records под названием «Subway Culture. The Third Russian Opera» («Подземная культура. Третья Русская опера») совместный альбом Сергея Курёхина и Бориса Гребенщикова с участием Игоря Бутмана.

¹⁴⁴ Сергей Дебижев (род. 1957) – кинорежиссер, сценарист, художник, в 1980–1990-е годы тесно сотрудничал с Гребенщиковым и Курёхиным, автор фильма «Два капитана 2».

¹⁴⁵ «Муха» – фамильно-любное прозвище готовившего художников-графиков, дизайнеров и специалистов по интерьеру Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной. Ныне – Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица.

ства, ни оформления внятного не получилось, и дальнейших попыток к сотрудничеству стороны не предпринимали.

Дебижев же сделал великолепное стильное оформление для конверта «Подземной культуры»: русский белокаменный собор с луковками куполов, а под ним в мрачном подземелье – воины с копьями и стрелами. Двойная пластинка в лучших традициях раскрывающихся как книга альбомов прог-рока 1970-х внутри содержала то самое «либретто», выписанное изящным вензельным шрифтом в художественном обрамлении. Насколько я знаю, в России на виниле альбом так и не переиздавался. Была, кажется, кассета, но и кассета, и CD, и уж тем более всяческие цифровые издания этого опуса никакого смысла не имеют – музыка, повторяю, интерес представляет сугубо исторический, а вот внешний вид полномасштабного LP до сих пор впечатляет, и все вместе становится монументальным памятником эпохи.

Помню, кстати, как мы с Курёхиным бережно передавали листы с оригинальной дебижевской графикой – проложенные папиросной бумагой, упакованные в специальную папочку – какому-то американскому дипломату на очередном приеме в резиденции американского консульства с тем, чтобы тот переправил их дипломатической почтой Лео Фейгину в Лондон.

Бутман – не единственный музыкант из прежней курёхинской джазовой и околodzазовой тусовки, втянутый благодаря Курёхину в орбиту «Аквариума» и БГ; можно еще упомянуть мелькавшего на записях и «Табу» и «Радио Африки» басиста Владимира Грищенко. Справедливости ради, правда, нужно признать, что он хоть и играл в том самом вапировском квартете, в составе которого я впервые увидел Курёхина в октябре 1978 года, джазовым музыкантом может считаться лишь условно – в конце концов, вместе с Курёхиным он играл еще во вполне роковом «Гольфстриме». Да и у Вапирова Грищенко играл не на джазовом контрабасе, на роковой бас-гитаре.

Куда важнее был альянс Курёхина с Чекасиным и Валентиной Пономарёвой. Яркая цыганка из знаменитого трио «Ромэн» еще в 1960-е годы увлеклась джазом – правда, вполне пока традиционным. С Курёхиным ее – как она мне рассказывала – познакомил Барбан. Причем знакомил дважды – сначала в 1978 году на фестивале в Фергане (*«Я увидела совершенно милейшего мальчика, который подошел ко мне, раскланялся, как подобает ленинградцам, – интеллигентный, нежный, с тихой улыбкой»*), где Пономарёва появилась после долгого перерыва в своей джазовой жизни, а затем и в 1980-м. Вот как она рассказывала мне в интервью об обстоятельствах их второго знакомства.

«Я была в Ленинграде, останавливалась в доме у Барбана, и он опять предложил мне познакомиться с потрясающим молодым пианистом и спросил, не захочу ли я отправиться с Курёхиным и Чекасиным на фестиваль в Апатиты. Я уже не помню, по какому поводу я оказалась у Ефима, но поехать куда угодно была всегда готова – цыганская кровь. Следующее что я помню, – самолет, рядом со мной Чекасин и Серёжка, и мы летим в Апатиты, такое странное место. Это было наше первое совместное выступление, чекасинский проект, и с этого все и началось. После этого в Ленинграде на выступлении Crazy Music Orchestra я увидела выходящего из-за кулис человека в белой маске и с гитарой, который стал бить гитару. Это было первое знакомство с БГ, и очень скоро мы втроем – я, Серёжка и БГ – рванули каким-то чудовищным образом зимой в Архангельск, мы невероятно веселились, я почти ничего не помню, кроме того, что Серёжка был в разных ботинках».

Боюсь, что у Вали здесь, как и у многих из нас, в голове перепутались даты, события и их последовательность. Я помню появление БГ в составе «Поп-Механики» в белой маске. Было это уже существенно позже, осенью 1984-го, во время концерта «ПМ» в Ленинградском университете. Гребенщикovu после еще свежего в памяти скандала с «Аквариумом» на фестивале «Тбилиси-80», гневных писем в университет и его исключения из комсомола и увольнения с

работы вход в альма-матер был прочно заказан. Отказаться из-за глупого запрета от появления на сцене столь знаковой фигуры и своего на тот момент главного друга-партнера Курёхин не хотел, и было решено, что Гребенщиков выйдет в маске. «Инкогнито» было довольно прозрачным – об этом знали, разумеется, все участники «ПМ» и все их многочисленные друзья. Рано или поздно догадались об этом и в администрации Клуба ЛГУ, где проходил концерт, но не стаскивать же опального музыканта со сцены? Обошлось без скандала, но зато с ощущением моральной победы.

На тот концерт в общем-то еще довольно ранней «Поп-Механики» из Москвы приехали наши друзья Артемий Троицкий и Александр Липницкий. Тут же оказалась и только-только начавшая совершать свои регулярные наезды в Ленинград Джоанна Стингрей¹⁴⁶. Липницкий, благодаря уже полноценно появившимся на свет по его инициативе и с его непосредственным участием «Звукам Му»¹⁴⁷, чувствовал себя уже не просто, как прежде, всеобщим приятелем, но настоящим рок-музыкантом и водрузился с только-только осваиваемой им бас-гитарой на сцену. Мы же с Троицким и Джоанной стояли в боковом проходе актового зала ЛГУ и с упоением наблюдали за завораживающим зрелищем на сцене.

Артём, несмотря на весь свой извечный столичный снобизм, откровенно нам завидовал.

«Да, у вас тут в Ленинграде жизнь бьет ключом. А у нас, черт побери, образцовый коммунистический город¹⁴⁸...» – говорил он мне с откровенной досадой и раздражением.

Вернемся, однако, в 1982–83 годы – время активного внедрения Курёхина в «Аквариум». Вовсю увлекшийся в год-два ранее своим только-только начавшимся сотрудничеством с Чекасиным и Пономарёвой, Сергей не преминул тут же втащить обоих в «Аквариум». Разумеется, и Чекасин, и Пономарёва были занятые профессиональные артисты, со своей более или менее успешной карьерой. Вне зависимости от того, в какой степени они готовы были чисто музыкально вписаться в «аквариумную» рок-ткань, пусть и оджазированную близким им по духу Курёхиным, «Аквариум» образца 1982–1983 года не мог предложить им ничего кроме героической самоотдачи – ни денег, ни карьеры, ни перспектив.

Мне не повезло – «Аквариум» с Чекасиным и Пономарёвой вместе увидеть мне не довелось. В Ленинграде, насколько я помню, таких концертов не было. Да и в Москве, как вспоминают нынче участники событий, такой концерт был один – летом 1982 в саду «Эрмитаж». Концерты с Курёхиным и Пономарёвой я помню хорошо, и из сохранившихся записей максимальное приближение к тому, что представлял собой тот мощный «курёхинский» «Аквариум», дает выпущенный в 1995 году концертный альбом «Электрошок», записанный в Москве в июне 1982 года. В отсутствие Чекасина Курёхин привлек своего давнего и верного друга Володю Болучевского. Это, конечно же, рок, за исключением 12-минутной инструментальной фридж-зовой «Импровизации», которая держится главным образом на саксофонном соло Болучевского. Без остановки она переходит в монументальную 18-минутную «Мы Никогда Не Станем Старше» с диким, экстатичным, не поддающимся никаким стилистическим определениям вокалом Пономарёвой. Этот навеянный The Doors¹⁴⁹ эпический монументальный гимн исполнялся очень редко, а студийной записи так, увы, и не удостоился. Я слышал «Мы Никогда Не

¹⁴⁶ Джоанна Стингрей (урожденная Филдс, род. 1960) – американская певица и продюсер. В 1984 году начала регулярно приезжать в Ленинград, подружилась со всей ленинградской рок-тусовкой, результатом чего стало историческое издание ею в 1986 году в США двойного альбома «Red Wave – Four Underground Bands from the USSR».

¹⁴⁷ Первый концерт «Звуков Му» 28 января 1984 года Липницкий организовал в их с Мамоновым школе под видом вечера встречи выпускников. Вместе с новоявленной группой в нем принимали участие Виктор Цой, музыканты групп «Браво» и «Центр». Среди публики в зале сидели Гребенщиков, Курёхин, Макаревич и др.

¹⁴⁸ Во время описываемых событий, когда на посту Генерального секретаря ЦК КПСС находился Константин Черненко, к жизни был возвращен и активно внедрялся в советскую пропаганду выдвинутый Брежневым еще в 1971 году лозунг «Превратим Москву в образцовый коммунистический город!».

¹⁴⁹ Существует явная стилистическая и содержательная – вплоть до прямых цитатных заимствований – связь между этой песней «Аквариума» и монументальной композицией группы The Doors «The End».

Станем Старше» тремя месяцами раньше – на единственном концерте «Аквариума» в Клубе современной музыки в марте 1982 года – с Курёхиным, без Чекакина и Пономаревой, но с Ляпиным. Мороз по коже от этой песни пробирает и по сей день...

К 1982 году я стал замечать, что с моим другом начали происходить разительные и довольно неожиданные перемены. Происходили они, что называется, по всему фронту, и причин им было множество.

Бытование музыки и музыкантов в это время начало претерпевать первые изменения. До какого бы то ни было признания и соответственно до серьезных денег было еще далеко, но система рок-клубовских концертов, по-прежнему самостоятельных гастрольных поездок и, главным образом, все более и более расширяющаяся сеть магнитиздата сделала ведущие группы, и в первую очередь «Аквариум», звездами, пусть пока еще на андерграундном уровне.

Параллельно с этой – нашей, отечественной, внутрисоветской, если не сказать внутри-ленинградской – трансформацией в западной рок-музыке случился очередной виток музыкальной моды. Предельно чуткий к сменам рок-эпох БГ и прежде тщательно отслеживал все тенденции, и группа его, как флюгер, поворачивалась в соответствии с изменениями творческой моды: от прозрачности и музыкального аскетизма авторской песни к инструментальным и интеллектуальным изыскам прог-рока, от жесткого машинного минимализма Kraftwerk к расслабленному кайфу регги, от нарочито брутального примитивизма панка к электронной вычурности «новой волны».

Курёхин же, после продолжавшейся добрый пяток лет некоторой оторванности, вновь погрузился в рок. Та самая «новая волна», об интересе к которой он говорил в интервью, внезапно стала занимать все более и более заметное место в его слушательском «репертуаре». Брэкстона, ROVA Saxophone Quartet и Globe Unity Orchestra стали теснить Ultravox, Cocteau Twins и даже Duran Duran¹⁵⁰. Однажды я даже не без некоего ужаса услышал из его уст чуть ли не восторженный отзыв о вполне, по моему мнению, заурядной и прямолинейной рок-команде Foreigner.

Как свидетельство если не радикальной смены музыкальных ориентиров, то по крайней мере их серьезного сдвига расскажу один случившийся чуть позже, уже во времена «Поп-Механики», эпизод. Однажды Курёхин вдруг сообщает мне с заговорщицким видом: «Угадай, кто у меня будет играть в следующей „Механике“?» Гадать я не большой мастак, да и не большой охотник, поэтому, чтобы сказать хоть что-нибудь, ляпнул первое пришедшее на ум и считавшееся для нас обоих абсолютно бесспорным имя: Брэкстон. «Ну не Брэкстон, но не менее круто». Оказалось, что наш московский приятель, прекрасный знаток «новой волны» Миша Кучеренко¹⁵¹, прозванный за свой невероятный рост Длинным (западные друзья называли и по сей день называют его Big Misha) просто в толпе на московской улице орлиным взором опознал приехавшего на рождественские каникулы с обычной туристической поездкой в Москву – Ленинград бас-гитариста группы Ultravox Криса Кросса. Миша тут же подошел, заговорил – благо английский у него уже тогда был очень приличным, и что вы думаете? В «Новогодней Поп-Механике» 29 декабря 1985 года Крис Кросс вышел на рок-клубовскую сцену, чередуясь с любезно предоставившим ему свой бас Сашей Титовым¹⁵². Курёхин и Кросс друг другу невероятно понравились, и еще некоторое время по тогда еще только-только зарождавшимся и находившимся в эмбриональном состоянии системам обмена файлами посылали друг другу

¹⁵⁰ Ultravox, Cocteau Twins, Duran Duran – модные в первой половине 1980-х в Британии и, соответственно, среди продвинутой ленинградской рок-тусовки группы так называемой «новой волны» – пост-панковского направления рок-музыки, для которого было характерно новое, основанное зачастую на электронике и экспериментальной музыке звучание.

¹⁵¹ Михаил Кучеренко (р. 1960) – Большой Миша или Биг Миша – в студенческие годы в начале 80-х у себя в МИФИ в клубе «Рокуэлл Кент» принимал активное участие в организации рок-концертов и вскоре стал своим человеком в ленинградской рок-среде. В настоящее время – крупный специалист по аудиофильским hi-end системам.

¹⁵² Александр Титов (род. 1957) – бас-гитарист «Аквариума», «Кино», «Поп-Механики».

музыку с целью создания некоего совместного музыкального проекта. Как и многие другие аналогичные курехинские задумки, проект этот остался нереализованным.

Вернемся, однако, в 1982–1983 год. Практически все время Курехин стал проводить в квартире БГ на Софьи Перовской. Непритязательный, скромно одетый и ориентирующийся на авангард интеллектual постепенно превращался в восходящую рок-звезду. Как и БГ, Цою или Кинчеву, в рок-клубовской гримерке перед концертами «Аквариума» ему теперь наносили густой тяжелый грим. Менялся не только сценический облик. Сергей будто вспомнил о своей яркой обаятельной внешности, стал за собой следить, хорошо и стильно одеваться. Любопытно, что этот пересмотр ценностных и эстетических ориентиров совпал с появлением в его жизни новой подруги – ставшей впоследствии женой светской красавицы и модницы Насти Фурсей.

Нельзя сказать, что принявшая Курехина к тому времени в свой круг литературно-авангардная тусовка легко и мирно восприняла это обращение своего музыкального любимца в новую веру. Я помню устроенную явно с подачи Курехина презентацию только что записанного «Табу» на квартире нашего приятеля, литератора и переводчика Миши Хазина¹⁵³. Хазин был членом «Клуба-81», другом Драгомощенко, и, кроме самих «аквариумистов», остальная тусовка представляла круг скорее литературно-философский, нежели музыкальный. Место было выбрано из соображений удобства и престижа: Хазин обладал редкой по тем временам в наших кругах ценностью – отдельной трехкомнатной квартирой в знаменитом писательском доме на улице братьев Васильевых (ныне Малая Посадская), в самом богатом уголке Петроградской стороны. Просторная уютная гостиная могла не только без труда вместить пару десятков человек, но была еще и оборудована более или менее пристойной стерео-аппаратурой (тоже достояние далеко не каждого дома), которую признали пригодной для качественного прослушивания свежее испеченного альбома. Но главное, как кажется мне, Курехин стремился соединить два дорогих для себя круга – литературный и рок-музыкантский. Затея, – по крайней мере, в тот вечер, – оказалась малоуспешной. Пленка была торжественно водружена на магнитофон, и началось прослушивание. Рокеры молча потягивали не очень любимое ими сухое, косясь на малознакомых им писателей и напряженно ожидая хоть какой-нибудь реакции. Писатели старательно вслушивались в неожиданно прямолинейный и, казалось, совершенно неактуальный хард-рок. Лишь ближе к концу, на регги «Аристократ», кто-то, наконец, стал ритмично постукивать ногой по полу, что Гребенщиков прокомментировал то ли с иронией, то ли с облегчением: «Вот это правильная реакция». Расстались так же натянуто – БГ сотоварищи отправились к нему на чердак на Софьи Перовской¹⁵⁴ пить портвейн.

Не было мира и на сцене. На смену камерной, тихой акустике «Аквариума» или задорной разухабистой любительщины «Вокально-инструментальной группировки им. Чака Берри»¹⁵⁵ пришло мощное, тяжелое, тяготеющее к профессионализму электрическое звучание. Трошенков¹⁵⁶ за барабанами, Титов на басу, Ляпин на гитаре и Курехин на клавишах радикально изме-

¹⁵³ Михаил Хазин (род. 1950) – переводчик, литератор, член Клуба-81.

¹⁵⁴ В комнате коммунальной квартиры на последнем этаже дома по адресу улица Софьи Перовской (ныне Малая Конюшенная), дом 5, Борис Гребенщиков жил с 1980-го по 1990 год. Несмотря на коммуналку, жилище БГ все эти годы было не только штаб-квартирой «Аквариума», но и одним из признанных центров ленинградского андерграунда. Лифта в доме не было, и на седьмой этаж приходилось подниматься пешком. Уже к середине 1980-х все стены подъезда на всем протяжении длинной лестницы были раскрашены бесконечными граффити с рисунками, надписями, посвящениями, цитатами из песен и признанием в любви БГ. Зачастую на лестнице можно было встретить сидевших там с гитарами и портвейном поклонников, напевающих песни и ожидающих возможности увидеть своего кумира. К сожалению, все графическое и поэтическое богатство уникальной лестницы не сохранено, и после проведенного в 1990-е годы капремонта подъезд полностью утратил свой уникальный вид.

¹⁵⁵ «Вокально-инструментальная группировка имени Чака Берри» – периодически возникавший на рубеже 1970–1980-х годов состав, в котором БГ и другие «аквариумисты» вместе с примкнувшими к ним Евгением Губерманом и Майком Науменко не очень умело, но невероятно весело и зажигательно исполняли классические рок-н-роллы.

¹⁵⁶ Петр Трошенков (род. 1961) – джазовый и рок-барабанщик. В процессе учебы и становления испытал огромное влияние своего старшего товарища по музыкальному училищу им. Мусоргского Евгения Губермана (1955–2012) – настолько, что

нили и звук, и облик группы. С одной стороны, Гребенщиков именно этого упорно, в течение нескольких лет добивался; с другой – выпущенный им из бутылки электрический джинн временами становился неуправляемым. Особенно явственно это ощущалось со стороны Ляпина. Не думаю, что Саша так уж сознательно стремился подавить своей гитарой вокал Гребенщикова, – он прекрасно понимал, «кто в доме хозяин», и совершенно не хотел затмить БГ. Но бьющая через край мощь его гитары, упоение, которое он испытывал на длиннющих экстатических соло в «Рок-н-ролл мертв», и соответственный экстаз публики неизбежно смещали акценты. Я помню, как на концертах стал появляться даже самопальный лозунг «Ляпин – Бог!» – калька с известного «Clapton is God»¹⁵⁷. Легко представить себе, насколько это грело душу боготворившего Клэптона Ляпина, хотя, быть может, и слегка укалывало самолюбие привыкшего уже к тому времени к безраздельному лидерству БГ.

Аппарат по-прежнему был в лучшем случае «так себе», и, несмотря на растягивающуюся на добрый час-полтора настройку перед выступлением «Аквариума» в Рок-клубе, руководил которой экспансивный перфекционист Тропилло, добиться сбалансированного звука почти никогда не удавалось. По воле постоянно преследовавшей его злой кармы страдал от этой несбалансированности больше всех Курёхин – его клавиши неизменно тонули в общем грохоте. Я прекрасно помню, как, влетая в гримерку после великолепного, на мой эмоциональный взгляд, ошеломительно мощного концерта, встречал там похоронно-угрюмое настроение – Боря ревниво хмурился, а Курёхин был и вовсе в ярости, злясь на всех одновременно – и на Гребенщикова, и на Ляпина, и на Тропилло.

Чуть ли не единственным сценическим номером на концертах «Аквариума», где в те времена блистал Курёхин, был короткий дуэт, в котором Боря пел своего любимого Вертинского («Ты успокой меня»). Избавившись от всяческой конкуренции, Серёжа всю резвился на открывшемся вдруг инструментальном просторе, разливаясь романтически-душещипательными и казавшимися бесконечными рояльными пассажами. Игривый и ироничный Курёхин, нисколько не теряя своего постмодернистского стеба, вдруг обретал неожиданную для него сентиментальность, а романтик Гребенщиков, совершенно искренне вкладывая душу в мелодраматический текст, заражался вдруг нехарактерным для себя ироническим стебом. Номер этот – один из самых ярких и удачных примеров сотрудничества Курёхина и Гребенщиков – к сожалению, ни в один из многочисленных альбомов «Аквариума» так и не вошел, и только много позже старая концертная запись появилась на изданном в 2012 году московской «SoLyd Records» двойном альбоме «Сергей Курёхин в „Аквариуме“». Альбом, в отличие от моих ожиданий и, как мне кажется, к сожалению, не стал антологией лучших моментов курёхинского участия в группе, но опубликованные на нем и ранее не издававшиеся записи многое проясняют в непростых отношениях Курёхина и БГ и в той роли, которую Сергей играл в знаменитой группе.

Неслучайно именно этот концерт – март 1983 года в подмосковном Жуковском – продюсер «SoLyd» Андрей Гаврилов¹⁵⁸ решил выбрать для иллюстрации присутствия Курёхина в составе «Аквариума». Нечастый случай, когда клавиши Сергея действительно хорошо слышны, и когда они – в отсутствие Ляпина – несут на себе основную музыкальную нагрузку в инструментальной палитре группы. И не только клавиши. Здесь есть редкая возможность услышать пусть короткие и довольно неуклюжие, но вполне характерные острые фриджазовые

одно время называл себя двойной фамилией Трошенков-Губерман. Вслед за Губерманом играл в «Аквариуме» и джазовом ансамбле Давида Голощекина. В 1980-е годы Трошенков – главный барабанщик «Аквариума».

¹⁵⁷ «Клэптон – Бог!» – бытовавший в Англии во второй половине 1960-х годов культовый лозунг в честь знаменитого гитариста групп Yardbirds и Cream Эрика Клэптона.

¹⁵⁸ Андрей Гаврилов (род. 1952) – музыкальный журналист, издатель, переводчик. Автор идеи и составитель выходившей в конце 1980-х годов на фирме «Мелодия» серии «Архив популярной музыки». В 1993 основал лейбл SoLyd Records, издающий широкий разброс авторской песни, джаза, современной классики и рока. В частности, на SoLyd вышла обширная подборка дисков Сергея Курёхина и «Популярной Механики».

выкрики курехинского саксофона (помните слова из взятого буквально тремя месяцами ранее интервью: «...совсем недавно я вдруг понял, что всю свою жизнь я мечтал играть на саксофоне»). Несколько месяцев он пугал всех громогласными заявлениями о смерти фортепиано и о страстном желании научиться играть на главном джазовом инструменте. Впрочем – к лучшему, ли к худшему, – дальше нескольких подобных попыток дело не пошло, и саксофон был очень скоро благополучно забыт.

Дружба и теснейшее творческое общение между Курехиным и БГ не распространялась на остальных членов «Аквариума», хотя внешне Сергей поддерживал со всеми прекрасные отношения. Более того, изнутри – в особенности со стороны не без основания чувствовавшего посягательство на свою позицию музыкального стержня группы Дюши – нарастало раздражение и недовольство все расширяющейся ролью Курехина в «Аквариуме» и его чем дальше, тем более определяющим влиянием на БГ. Тем более что и «Аквариум» – не как музыкальная группа, а как общность создавших его людей – в 1983–1985 годах переживал не лучший период. Гаккель¹⁵⁹ начал свою растянувшуюся на годы серию уходов-возвращений; Дюша серьезно заболел и проходил период довольно тяжелого и изнурительного лечения. В этой ситуации Курехин, несмотря на появившуюся к уже тому времени «Поп-Механику», делал на сотрудничество с БГ все более и более серьезную ставку.

Он в свою очередь испытывал нарастающее раздражение по отношению к давним партнерам Гребенщикова по старому «Аквариуму». Как это виделось Сергею, с точки зрения музыкального мастерства они были столь же непрофессиональны, как и их лидер. Но, в отличие от БГ, они не только не порождали столь нужных ненасытно жадному до обновления Курехину идей, но нередко весьма прохладно относились и к его собственным бесконечным экспериментам по радикализации формы. Курехин считал старый «Аквариум» погрязшим в безнадежно устаревшей идеологии и музыке хиппизма («Я не хиппи», – заявил он однажды со всей категоричностью). А главное, он – старый «Аквариум» – был тормозом и якорем на пути к казавшемуся Курехину столь необходимым и, главное, возможным духовному и музыкальному переждению вместе – и пусть даже формально во главе – с БГ.

Кульминации этот процесс достиг на выступлении «Аквариума» на III рок-клубовском фестивале в марте 1985 года. Воспользовавшись объективными и субъективными обстоятельствами, Курехин сумел убедить Гребенщикова выступить в совершенно необычном и потенциально взрывном составе. Титов, окончательно к тому времени вытеснивший Файнштейна¹⁶⁰, в роли бас-гитариста, вполне Курехина устраивал. К Троценкову он относился терпимо, хотя и предпочитал более привычного ему по «Поп-Механике» и куда более изощренного и изобретательного Кондрашкина. Но тут, как я понимаю, Боря настоял на своем. Кондрашкина, который играл практически на всех песнях «Треугольника», «Акустики» и «Электричества», он знал очень хорошо, относился к нему с уважением, но считал его барабанщиком малоритмичным (как мне кажется, совершенно несправедливо, но не об этом сейчас речь). Сошлись на компромиссе, и Кондрашкин занял место перкуссиониста.

Но главная козырная карта была вытащена именно из курехинской колоды. Под именем «Валентин Пономарёв» на сцену вышел специально вызванный для этого из Вильнюса Владимир Чекасин. Сценическое имя Чекакина было выбрано не случайно и отсылало к усиленно проводившимися Курехиным в составе «Аквариума» двумя-тремя годами ранее экспериментам. Но тогда и Чекасин, и Валентина Пономарёва, чей дух был столь остроумно вызван на

¹⁵⁹ Всеволод «Сева» Гаккель (род. 1953) – виолончелист «Аквариума» в 1970-80-е годы. Впоследствии основатель и руководитель музыкального клуба «TaMtAm». Продюсировал концерты многочисленных западных звезд в Санкт-Петербурге. Играл во многих других проектах. Регулярно участвовал в «Поп-Механиках». В 1990-е годы близкий друг Сергея Курехина. В 1998–2000 гг. – арт-директор Международного фестиваля Сергея Курехина SKIF.

¹⁶⁰ Михаил «Фан» Файнштейн-Васильев (1953–2013) – бас-гитарист, перкуссионист, впоследствии директор «Аквариума». Играл также в группах «Зоопарк» и «Трилистник».

сцену чекасинским псевдонимом, вливались в обширный состав группы – с Файнштейном, Дюшей, Гаккелем, Ляпиным – и призваны были лишь вносить яркие, мощные, но все же дополнительные, обогащающие, но не основные краски в привычную инструментальную палитру и текстуру электрического «Аквариума». Здесь же Чекасин был сознательно и определенно выведен на первый план.

Уже упоминавшийся альбом «Сергей Курёхин в „Аквариуме“» содержит полную запись того самого концерта марта 1985 года. До выхода диска в 2012 году – спустя более чем четверть века после памятного концерта – я этой записи не слышал ни разу, но она полностью подтвердила прочно сохранившееся у меня о нем ощущение. Тяжелое, мрачное, давящее ощущение и от звука, и от облика представшей на сцене под старым, обожаемым всеми названием новой, никому неведомой группы. Чекасин, в соответствии с выстроенной Курёхиным аранжировочной концепцией, не только, как это принято в песне, солировал в заранее отведенных проигрышах, но играл практически непрерывно, внося очень характерную краску своего резкого визгливого саксофона во всю музыкальную фактуру. Курёхин, переключившись с более привычного для него на концертах «Аквариума» фортепиано на электронные клавиши, создавал плотную звуковую подкладку, изредка прорываясь в пространные пассажи, которые на записи, увы, все равно почти не слышны – привычная курёхинская карма? Уже этих двоих казалось так много, что звуковое украшательство кондрашкинской перкуссии на фоне сплошного ритма трощенковских барабанов и пульсирующе-певучего титовского баса мало что добавляло в общий поток могучего звукового урагана. Притихший зал недоуменно-испуганно выдержал обрушившийся на него шквал непривычных звуков и проводил группу сдержанными аплодисментами.

Мои чувства тогда, в 1985-м, были в полном смятении. С одной стороны, я как приверженец и, более того, апологет и пропагандист любого и всяческого авангарда должен был радоваться движению своих любимых музыкантов в сторону страстно поддерживаемой мною новой музыки. С другой, я к тому времени уже был бесповоротно и глубоко очарован эстетикой «Аквариума» – такого, каким я его узнал и полюбил по «Синему альбому», «Треугольнику», «Акустике» и «Электричеству». До сих пор вторжение Курёхина в «Аквариум» даже на тех концертах, когда оно казалось очень существенным и почти доминирующим, не ломало, тем не менее, привычного облика группы. То, что я услышал в тот вечер, могло быть хорошо, даже здорово (я сначала просто не мог определиться, понравилось ли мне); могло быть революционным прорывом; но это был не «Аквариум». В присутствии и при негласном попустительстве Бориса Гребенщикова, на глазах у всего рок-Ленинграда, у него уводили его детище.

Гребенщиков, как мне показалось тогда, и как я считал все эти годы, прекрасно почувствовал направленную лично на него угрозу, исходившую (пусть и не злонамеренно) от ставшего столь тесным и подавляющим сотрудничеством с Курёхиным. Саша Титов подтвердил это мое ощущение: «Боб тогда напрягся». Это было куда серьезнее вызывающих экстаз зала бесконечных ляпинских соло. Не стоит забывать, что происходило это еще в доперестроечные времена, и никаких официальных концертов, никакого телевидения не было и в помине. Фестиваль Рок-клуба был пиком, главным и важнейшим событием рок-года, единственной существовавшей на тот момент табелью о рангах. «Аквариум» на том фестивале – редчайший случай – остался вообще без призов. Пусть в глубине души Боря, разумеется, слишком хорошо знал себе цену, чтобы принимать близко к сердцу присуждаемые на фестивале лауреатские места и награды. Пусть знали ему цену и просвещенная рок-общественность («Да, в данном случае БГ постигла неудача. В каком смысле – неудача? В том, что он не попал в лауреаты? Мне кажется, что он вполне может хихикнуть разок по этому поводу и идти спокойно заниматься своим делом дальше», – справедливо написал в рецензии на концерт в журнале «Рокси» Алек

Зандер – Саша Старцев¹⁶¹), и фестивальное жюри. Но все же полное игнорирование со стороны жюри выступления «Аквариума» не задеть Гребенщикова не могло. Тем более на фоне триумфального, хоть и внеконкурсного выступления «Поп-Механики» и специального приза «за поиск новых музыкальных выразительных средств», которым был отмечен Сергей Курёхин.

После «аквариумовского» концерта в фойе Рок-клуба я столкнулся с Дюшей. На неизбежный вопрос «Ну как?» он ответил вежливо и ни к чему не обязывающе: «Интересно», но в глазах его читалось затаенное удовлетворение. «Перебесится и вернется», – казалось, говорила его улыбка. «Теперь все ждут, когда же Боря возьмется если уж не за старые, то хотя бы за похожие игрушки. Будьте уверены, возьмется!» – категорически предрекал в той же рецензии Старцев.

Курёхин оставался в составе «Аквариума» всю весну и все лето 1985 года. Отсутствие Чекакина, у которого все же была своя жизнь и своя работа в Вильнюсе и который никак не мог полноценно влиться в группу, Курёхин решил компенсировать гитаристом Андреем Отряскиным¹⁶² из «Джунглей». Эта теперь почти полностью – к сожалению и незаслуженно – забытая группа (кроме Отряскина в ней играли тот же Кондрашкин и будущий бас-гитарист «Кино» и звуковой продюсер «ДДТ» Игорь Тихомиров) представляла собой довольно редкий на ленинградской рок-сцене пример изощренной и, главное, актуальной инструментальной музыки, пропитанной влияниями только появившихся тогда в Америке по wave и панк-джаза. Вращенный на Роберте Фриппе Отряскин жадно впитывал в себя звуки и идеи Арто Линдсея, Lounge Lizards, Golden Palominos, Material¹⁶³, даже Джона Зорна и Филипа Гласса и был тогда вместе с Кондрашкиным одним из краеугольных камней курёхинской «Поп-Механики». Что же до «Джунглей», то я очень их любил и устроил им, помнится, однажды выступление даже на сцене джаз-клуба «Квадрат» – в качестве иллюстрации к моей лекции о панк-джазе.

Отряскин – пусть и не так радикально, как Чекакин, – помогал Курёхину осуществлять задуманную им грандиозную «модернизацию» «Аквариума». Но зароненное в БГ на фестивале 1985 года тревожное зерно постепенно давало всходы. Высказанное Старцевым и невысказанное Дюшей пророчества стали сбываться.

К лету 1985 года игравшее тогда время от времени по квартирникам акустическое трио БГ-Титов-Куссуль¹⁶⁴ обогатилось призванными вновь под старые знамена Гаккелем, Дюшей, Файнштейном и Ляпиным. Уже год спустя, на следующем фестивале Рок-клуба в ДК «Невский» 30 мая – 1 июня 1986 года, «Аквариум» звучал настолько мощно, захватывающе и убедительно, что группе совершенно справедливо был присужден Гран-при, а я тут же, в зале, окрестил это выступление «великий рок-н-рольный концерт» («Господи, ты не дал мне шанс услышать живьем Beatles, Rolling Stones и Led Zeppelin. Но благодарю тебя, Господи, за то, что ты дал мне возможность побывать на великом рок-н-рольном концерте!», – так я, человек неверующий, обращался к небу во время десятиминутной овации). Следующим шагом БГ и вовсе радикально изменил и звучание, и внешний облик группы – вслед за Курёхиным исчез Ляпин, а с ним и «электричество», исчез и весь театрально-гламурно-нововолновый антураж. Группа играла без барабанов, сидя на сцене уютным полукругом, при полном сценическом свете, вернувшись в мир доброй старой акустики. Курёхину в таком составе и вовсе не было места.

Впрочем, на этом эпическая сага отношений Курёхин-Гребенщиков не завершается, и я к ней еще вернусь, и не раз.

¹⁶¹ Александр Старцев (1958–2006) – рок-журналист и историк ленинградского рока. С 1984 г. – главный редактор «Рокси». Свои статьи в журнале подписывал разными псевдонимами, один из которых – Алек Зандер.

¹⁶² Андрей Отряскин (род. 1963) – гитарист, основатель и лидер группы "Джунгли". В 1991 году эмигрировал в США.

¹⁶³ Музыканты и группы сформировавшегося в Нью-Йорке на рубеже 1970-80-х годов движения ноу-вейв (никакая волна), сочетавшего в себе элементы джаза, панк-рока, шумовой и экспериментальной музыки.

¹⁶⁴ Александр Куссуль (1963–1986) – скрипач «Аквариума» (1984–1986).

«Поп-Механика»

На фоне стремительного роста популярности групп Ленинградского рок-клуба Курёхин понял, что и ему необходим свой бренд – яркое, броское, запоминающееся имя, которое отражало бы сложный, многогранный характер его сценических акций и красиво смотрелось на концертных афишах и обложках пластинок.

Волшебное словосочетание «Популярная Механика», как и название первой сольной пластинки «The Ways of Freedom», Курёхину подарил Ефим Барбан. Оно было всего-навсего калькой с названия американского научно-популярного журнала «Popular Mechanics». Здесь, казалось, было все необходимое – и отсылка к академическому интеллектуализму, и намек на становящееся все более и более важным родство с популярной культурой. И, как некогда у одной изысканной английской фолк-группы сокращение сложного и трудно произносимого названия *Tyrannosaurus Rex* до короткого, как выстрел, *T. Rex* знаменовало окончательный переход в сферу поп-культуры, так и «Популярная Механика», преобразовавшись сначала в «Поп-Механику», а потом и вовсе в «Поп-Мех», стала знаменем и символом нового, стремительно набиравшего силу буйного и дерзкого перестроечного поп-арта.

Официальной датой рождения «Поп-Механики» считается концерт в Москве в ДК «Москворечье» 14 апреля 1984 года. То есть это было первое выступление, в котором курёхинский ансамбль вышел на сцену уже не как *Crazy Music Orchestra* или под еще одним из сменявших друг друга бесконечных названий, но именно как «Популярная Механика». Я был на этом концерте и, по всей видимости, ехал тогда в Москву и обратно вместе с Курёхиным и его музыкантами, но вот одну представляющуюся теперь довольно существенной деталь я не запомнил. О ней мне много позже рассказал принимавший участие в том концерте Сергей Летов. По словам Летова, то выступление Курёхин обозвал «Популярная механика-2», хотя никакой «Популярной механики-1» ни в Москве, ни в Ленинграде до этого не было. Другие очевидцы утверждают, что первое отделение называлось «Популярная механика-1», а второе – «Популярная механика-2». Или наоборот. Здесь, как и всегда, Курёхину удалось всех запутать.

Путаница эта прекрасно вписывается в курёхинскую концепцию названия «Поп-Механика». Да, он совершенно справедливо считал каждое конкретное выступление совершенно уникальным. Причем не только по музыке (так, и не без основания, может говорить о себе практически любой ансамбль, оркестр или группа, разве что за исключением тех, кто тупо открывает рот «под фанеру», но они действительно не в счет), но и по составу. В этом смысле «Поп-Механика» уже разительно отличалась от всех остальных более или менее регулярных музыкальных образований, хотя и не была уникальной. Тот же «Аквариум», о котором мы неизбежно в этой книге много говорим, постоянством состава никогда не отличался. Но, говоря о «Поп-Механике», мы употребляем это слово семантически совершенно иначе. «В скольких „Поп-Механиках“ ты участвовал?» – может обратиться один музыкант к другому. Или резонный вопрос для исследователя-историка: «Сколько всего было „Поп-Механик“?» То есть, говоря «Поп-Механика», мы имеем в виду не столько ансамбль-оркестр-группу, сколько концерт-представление-спектакль. И в этом смысле названия «Поп-Механика-2», «Поп-Механика-17», «Поп-Механика-418» – какими бы причудливыми и не имеющими отношения к обычному счету изгибам курёхинского ума ни определялась эта нумерация, – вполне логичны и обоснованы.

Кстати, о вопросе «сколько всего было „Поп-Механик“». Не думаю, что у кого-то, даже у самого Сергея, будь он сегодня жив, нашелся бы ответ на этот вопрос. И не только потому, что никто не удосужился вести подсчет – думали не об истории, а о сиюминутном, – но и потому, что ответ на него подразумевает четкое понятие, *что* считать «Поп-Механикой». «Поп-Механика» была концепций нарочито растяжимой и неуловимой, как и все, что делал Курёхин. Всем

известны самые грандиозные и могучие ее представления. Однако нередко бывали случаи, когда Курёхин мог вдруг объявить «Поп-Механикой» и скромный дуэтный концерт с Летовым. Напомню, что знаменитая телепровокация «Ленин – гриб» была тоже обозначена как «Поп-Механика». Только «тихая». Потому что транслировалась в программе Сергея Шолохова «Тихий дом».

Так вот, сколько всего было «Поп-Механик», я не знаю. И не буду пытаться восстанавливать в памяти даже ту дюжину-другую, которые мне довелось видеть. Я не летописец и не историк, у меня нет собственных архивов, да и не вел я никаких скрупулезных фиксаций и записей. Но вот восстановить в памяти первую «Поп-Механику» – «Поп-Механику-2» – мне почему-то захотелось. Точнее, показалось важным.

Я помню этот зал в ДК «Москворечье». Помню, что был он неполон. Что, наверное, совсем не удивительно. Помещение там немаленькое, а Курёхин тогда в Москве был еще далеко не звездой. Угодил он туда потому, что там, в этом самом «Москворечье», работала джазовая студия в которой был биг-бэнд покойного теперь контрабасиста Виктора Мельникова¹⁶⁵. С Мельниковым Курёхин познакомился во время памятной вылазки в Ярославль – той самой, где состоялся чекасинский концерт, описание которого я привел в главе «Эмансипация сайд-мена». Мельников был много старше Курёхина, но, несмотря на вполне мейнстримовские корни, был человек открытый и склонный к эксперименту. В биг-бэнде «Москворечья» на баритон-саксофоне играл Сергей Летов, так что его поп-механическая родословная восходит к самому началу, хотя в том концерте он и не солировал.

А солировали Валентина Пономарёва, Игорь Бутман и Александр «Фагот» Александров. И Бутман, и Фагот – оба ленинградцы – к тому времени уже переехали в Москву. Бутман то ли работал в оркестре Олега Лундстрема, то ли уже солировал в ансамбле «Аллегро». Фагот же играл в только-только набравших силу «Звуках Му».

Но весь этот набор был вполне традиционным для многочисленных курёхинских опытов того времени. Что отличало описываемый концерт и что привнесло в него действительно новое качество, позволявшее с полным основанием применить и новое название, – необычайно сильная рок-составляющая. Точнее даже, необычайно сильный акцент на рок-составляющую. Курёхин привез с собой из Ленинграда три пятых группы «Странные Игры» – братьев Сологубов и Кондрашкина. Стоящие плечом к плечу и ритмично синхронно раскачивающиеся в такт придуманному Курёхиным остинантному ритму Гриша и Витя Сологубы (вместе с только начинавшим осваивать в тех же «Звуках Му» бас-гитару нашим московским другом и гостеприимным хозяином Сашей Липницким) и стали зернышком, из которого впоследствии проросла знаменитая гитарная шеренга «Поп-Механики», в которой перебивали, наверное, все гитаристы питерского рока.

Эта рок-составляющая – не только и быть может не столько по набору участников, ведь рокеры составляли немалую часть прото-«Поп-Механик» на сцене КСМ и в квартире на Петра Лаврова, сколько по ярко-выраженной роковой ритмике, экспрессии и энергетике самого действия – была новинкой в курёхинском подходе к организации представления и отражала продолжающийся дрейф Курёхина в сторону рока, но в то же время вовсе не означала забвение любимого нового джаза и свободной импровизации.

Вторжением в «Аквариум» и попыткой реорганизовать группу на свой лад, подробно описанными в предыдущей главе, рок-экспансия Курёхина далеко не ограничивалась. Его незаурядные пианистические возможности притягивали к нему и «Алису» – он играл на двух главных хитах «Экспериментатор» и «Соковыжиматель» дебютного альбома группы, и «Кино» – во многом на его клавишных партиях выстроены «Сюжет для новой песни» и «Кам-

¹⁶⁵ Виктор Мельников (1939–1999) – джазовый музыкант и педагог. С 1977 года преподавал в джазовой студии при ДК «Москворечье».

чатка» из «Начальника Камчатки», а «Троллейбус» и «Хочу быть с тобой» из этого же альбома украшены яркими соло привлеченного Курёхиным на запись Игоря Бутмана. Да, на этих записях он выступал вроде как сессионный музыкант, но музыкант, прекрасно чувствующий и прекрасно выражающий неподдельный рок-драйв.

Но курёхинский дрейф в сторону рока был вызван не только в полной мере вернувшейся страстью к уже, как когда-то казалось, ушедшей в безвозвратное прошлое музыке молодости. Курёхину важно было, чтобы «Поп-Механика» – как пусть и нечетко оформленная по составу участников, но все же реально существующая и готовая к регулярным выступлениям концертная единица – влилась в число групп Ленинградского Рок-клуба, единственной на 1984 год организационной структуры, через которую он мог получить уже не самостоятельные подвально-чердачные сейшны с публикой в составе нескольких десятков знакомых, а более или менее полноценные, с аппаратом и в залах уже на сотни мест выступления.

Воодушевленный московским успехом – пусть не триумфом у публики, но действительностью выбранной им модели, – Курёхин со всей силой и энтузиазмом ринулся в организацию ленинградских «Поп-Механик». Он внезапно обрел дело – большое и главное дело своей жизни, для которогогодились все накопленные им к тридцати годам умения и связи. «Популярная Механика» должна была объединить все, что он знал и любил, а знал и любил он многое.

По типу творчества, да и, наверное, по типу личности в целом люди подразделяются на две крупные группы. Одни, выбрав себе занятие по душе, стремятся познать в нем все, что только можно и неустанно движутся вглубь. Другие развиваются вширь, стремясь вобрать в себя и в свое дело как можно более значительный спектр идей, культур, искусств и людей. Курёхин, безусловно, относился ко второй категории. Его целью, главным смыслом его жизни была экспансия, распространение себя на как можно более обширные пространства и захват в свою орбиту максимального количества сколько-нибудь пригодных для его идеи культурных и человеческих единиц.

Этот принцип и был положен в основу «Поп-Механики». Поначалу все основывалось на двух фундаментальных китах, двух основополагающих, да и на первых порах наиболее достигаемых и знакомых стержнях курёхинского бытия и мировоззрения – импровизационном джазе и роке. Принцип этот использовался уже в концертах его малых ансамблей времен КСМ (Crazy Music Orchestra), внедрялся им в фактуру «Аквариума» и постепенно стал главенствующим.

Вот как в уже упоминавшемся интервью, которое Курёхин дал нам с Джоанной Стингрей в 1986 году, он сам описывал принцип построения поп-механических шоу:

«Мои ансамбли, мои группы – если я не играю на фортепиано – всегда строятся по одному и тому же принципу. Начиналось это еще в ДК им Ленсовета, в Клубе современной музыки, которым руководил Александр Кан. Тогда начинались мои первые опыты. У меня была идея, которая и теперь продолжает функционировать. Идея очень простая. Я собираю в кучу всех музыкантов, которые мне нравятся, независимо от течения, направления, инструментального мастерства. Я слышу, как играет музыкант, и что-то меня в нем подкупает. Это может быть все, что угодно: либо невероятное мастерство, либо искренность, либо простота. Течение или направление музыки, в котором он работает, при этом абсолютно не важны. Я всякий раз делаю разные программы и на каждый концерт собираю разных музыкантов. Когда я думаю об определенном концерте, я исхожу не из музыки, которую мне хочется исполнить, а из тех людей, которые у меня есть под рукой для этого концерта. И, исходя из того, кто у меня есть, я для каждого пишу музыку, стремясь каждого из них высветить, показать с лучшей стороны. То есть, кто-нибудь, скажем, хорошо, проникно-

венно играет Бена Уэбстера¹⁶⁶. Я и не прошу его играть что-то другое, я не придумываю для него что-то особенное, я просто хочу, чтобы он находился в том характере, в котором он чувствует себя наиболее адекватно. Но в то же время я сажаю его на такую ритмическую и гармоническую основу, которая к Бену Уэбстеру не имеет уже никакого отношения. Таким образом я совмещаю различные, зачастую на первый взгляд несовместимые контексты. И таких контекстов я стараюсь создать как можно больше. Можно сказать, что в результате получается чистая эклектика, но это не эклектика, так как сквозное развитие всегда присутствует, а сквозное развитие – это та психологическая линия, которую я сам придумал. Во всяком не случае не возникает ощущения отрывочности и ненужности определенных кусков. Они, как мне кажется, связаны как-то цельно. Хотя музыка может быть какой угодно. 70–80 % пишу я сам, стилизуя подо что-то. А 20 % – песни или пьесы или музыка которые мне нравятся в данный момент. Это могут быть латиноамериканские песни, или примитивнейший рок, или известные советские песни».

Последовательностью Сергей Курёхин никогда не отличался, и выстраивание четкой хронологической линии ансамблей и составов его совершенно не занимало. Придуманное удачное название вовсе не означало начало тотальной эры «Поп-Механик» и забвение всего остального. В том же 1984 году я отправился вместе с Курёхиным на фестиваль-симпозиум в Новосибирск, где он выступал с вполне новоджазовой, безо всяких роковых вкраплений, программой в составе с приехавшими с ним Бутманом и Пономарёвой и двумя новосибирцами – неутомимым организатором новосибирской новоджазовой жизни барабанщиком Сергеем Беличенко и контрабасистом Сергеем Панасенко. Ни по составу, ни по музыкальной фактуре, ни по духу выступление это, строго говоря, считать «Поп-Механикой» нельзя, однако отправленная Лео в Лондон запись вышла на пластинке под названием «Popular Mechanics 17». Порядковый номер, полагаю, был взят чисто произвольно.

У меня нет сейчас цели восстановить порядок всех поп-механических концертов во всем их разнообразии. Труд это гигантский, скрупулезный. Описаний «ПМ» существует немало; причем немало видеозаписей выложено в интернете, так что задача – чисто историографического толка – поставлена, с большим или меньшим успехом решается и рано или поздно усилиями энтузиастов-историографов будет, уверен, решена.

Я же в рамках этой книги хочу лишь поделиться собственными воспоминаниями о том, что видел – а видел я немало, хотя далеко не все, – и проследить, насколько мне это удастся, эволюцию концепции, от эмбриональных малых составов до гигантомании СКК, от беззаботного веселья первых концертов до зловещей мрачности последней, дугинско-лимоновской «Поп-Механики-418».

«Я хочу действия подлинно глобального масштаба, того, что Скрябин называл „тотальная гармония“. Я хочу метафизики тотального единства, хочу приблизиться к мистериш... Все играет одновременно, смешиваются все традиции, все концепции. Рок-музыканты играют классическую музыку, классические музыканты играют джаз, а джазовые пытаются экспериментировать с фольклором... все сливается. Ничего невозможно вычленишь. Полное смешение – в позитивном смысле этого слова», – в этих сказанных в 1982 году словах из приведенного выше интервью – суть и смысл еще не получившей тогда название «Популярная Механика» «тотальной гармонии». При всей уникальности и неповторимости курёхинского проекта, идея «полного смешения» к началу 1980-х годов витала в воздухе, и по аналогичному с курёхинским пути шло немалое количество творчески мыслящих (creative!) музыкантов. Я уже упоминал оказавший огромное влияние на Курёхина альбом «Jahrmarkt» немецкого

¹⁶⁶ Бен Уэбстер (1909–1973) – американский джазовый саксофонист. В течение десяти лет работал в оркестре Дюка Эллингтона. Игра Уэбстера отличалась очень характерным, теплым, проникновенным звуком.

Globe Unity Orchestra – полуабсурдистский проект по сочетанию несочетаемого. На парадоксальной, постмодернистской игре со смыслами, музыкальными стилями и эпохами строилась вся музыка голландского Willem Breuker Kollektief. Его лидер саксофонист Виллем Бройкер¹⁶⁷ в 1960-е был воплощением яростной фриджазовой энергетики – последователем Джона Колтрейна и Альберта Эйлера¹⁶⁸ и соратником Эвана Паркера и Питера Брётцмана. В 1974 году Бройкер основал свой Kollektief, где джаз оставался лишь элементом звукоизвлечения и фразировки, а структура композиций и концертного шоу строилась по принципу веселого, задорного, иронично-постмодернистского театра и водевиля. Пластинки Willem Breuker Kollektief были неотъемлемой частью нашего слушательского опыта начала 1980-х.

В Нью-Йорке на рубеже 1970-80-х зародилось движение «No Wave». Само название пародийно высмеивало модную (в том числе и у нас) в начале 1980-х «новую волну». Появившиеся на острие движения музыканты и группы – James Chance and the Contortions, Swans, Lounge Lizards, Material, в отличие от Globe Unity или Бройкера, но наряду с Курёхиным, впитали в себя не только джаз, авангард и шумовую музыку, но и рок с его ритмикой, экстатической «заводкой», доминантой электрогитары (Гленн Бранка, Рис Чатэм¹⁶⁹) и трансцендентной погруженностью в «состояние».

Особенно важен был в этой новой американской картине Джон Зорн. «Все различные музыкальные стили органично связаны друг с другом. Я человек сложения – все хранилище моих знаний и моего опыта сказывается во всем, что я делаю», – это высказывание Зорна в полной мере подходит и Курёхину. Я вижу между этими двумя музыкантами прямое родство, более того, как мне представляется, именно переход Зорна в начале 1980-х от пуристски-аскетичной свободной импровизации предыдущего десятилетия к «тотальному» подходу к музыке в 1980-е и стал во многом толчком к аналогичному переходу, совершенному Курёхиным двумя – тремя годами позже. Тем более интересно мне было наблюдать их знакомство, первое общение и первый совместный музыкальный опыт. Об этом, впрочем, чуть ниже.

Объединяли Зорна и Курёхина энциклопедическая музыкальная образованность, впитанное на уровне подсознания огромное количество самых разных, зачастую кажущихся антагонистичными музыкальных стилей, течений и направлений и феноменальная способность всем этим богатством легко и играючи оперировать. Плюс дерзость мышления, осознание своей силы и своего лидерства – не только в собственных ансамблях и проектах, но и в огромном пласте музыкальной и художественной культуры их среды и их поколения.

Было, однако, и принципиальное отличие, которое, собственно, и помогает вскрыть концептуальную суть явления «Популярная Механика». Зорн оперирует *музыкальными* стилями, жанрами, культурами. Для него в равной степени важны и интересны би-боп Сонни Кларка¹⁷⁰ и фри-джаз Орнетта Коулмена¹⁷¹, хардкор-метал-панк Napalm Death¹⁷² и музыка к

¹⁶⁷ Виллем Бройкер (1944–2010) – голландский саксофонист, композитор, лидер ансамбля, продюсер. Одна из ведущих фигур европейского джазового авангарда. Выступления его Willem Breuker Kollektief отличались яркой театральностью и нетрадиционной манерой, приближаясь по своему характеру к бурлескному перформансу и водевилю.

¹⁶⁸ Альберт Эйлер (1936–1970) – американский саксофонист и композитор, один из самых ярких музыкантов фри-джаза 1960-х годов. Музыка Эйлера отличалась невероятной энергией и экспрессией.

¹⁶⁹ Гленн Бранка (1948–2018), Рис Чатэм (род. 1952) – американские композиторы, музыку которых иногда характеризуют как «пост-рок минимализм». Доминирующим инструментом в творчестве обоих была электрогитара, некоторые сочинения писались для большого оркестра, состоящего исключительно из электрогитар. Минималистские, остинатные ритм-структуры в музыке сочетались с невероятной рок-энергетикой подачи и звукоизвлечения.

¹⁷⁰ Сонни Кларк (1931–1963) – американский джазовый пианист и композитор, игравший преимущественно би-боп. Зорн – большой поклонник Кларка и в 1985 году вместе со своим квартетом записал альбом Voodoo, полностью состоящий из композиций Кларка.

¹⁷¹ В 1989 году Зорн выпустил альбом Spy vs. Spy, полностью состоявший из композиций основоположника фри-джаза Орнетта Коулмана.

¹⁷² Зорн с конца 1980-х годов восторженно отзывался о британской хардкор-метал группе Napalm Death, привлекал музыкантов группы для своих записей и сыграл на одном из альбомов группы.

спагетти-вестернам Эннио Морриконе¹⁷³ и мультфильмам Диснея, и традиционная японская музыка гагаку, древняя еврейская музыкальная традиция и алеаторика Кейджа, не говоря уже о классическом блюзе и рок-н-ролле, о Мессиане, Айвзе, Мингусе, Шенберге, Скрябине, Led Zeppelin, Дебюсси. Да, нередко композиции Зорна навеяны и немusикальными влияниями: Шарль Бодлер, Жан-Люк Годар, Марсель Дюшан, Микки Спиллейн – список можно продолжать. Но в любом случае любые влияния обретают у Зорна *музыкальное* воплощение, трансформируются и проявляются через музыку и конечным продуктом его творчества остается *музыка* – богатая, разнообразная, немыслимо широкая по своему культурному охвату, но все же музыка.

Источники и составные части курехинского подхода были не менее богаты и разнообразны и во многом совпадали с зорновскими – что и не удивительно: они вышли из одного поколения, а по широте музыкальных вкусов и музыкальной эрудиции Курехин никак не уступал своему американскому коллеге. Главное, однако, не в сходстве или различии влияний. Главное в том, что «Поп-Механика» была при этом явлением в первую очередь *сценическим*, и музыка – яркая, броская, смелая, местами просто захватывающая – все же была в этом шоу подчинена иной, более крупной и масштабной задаче. Там, где Зорн играет с музыкальными стилями и музыкальными культурами, Курехин играл с целыми общекультурными пластами. Каждый кирпичик в здании, каждое стеклышко в калейдоскопе «Популярной Механики» призваны были служить музыкальным (а то и немusикальным) символом или знаком определенной эпохи, определенного исторического, культурного, политического смысла. «Сердце, тебе не хочется покоя», «Увезу тебя я в тундру», «А у нас во дворе» в сердце любого советского человека пробуждали целый сонм ассоциаций. А под грохот индустриальной секции, в сопровождении садомазохистского шоу или бредущего по сцене стада гусей рождался очень сложный комплекс щемящей тоски, безудержного веселья, тонкого юмора, грустной иронии да и, в конце концов, просто невероятного восторга от сумевшего все это придумать ума и сумевшей все это осуществить энергии.

Не думаю, что изначально, нагромождая друг на друга все эти музыкальные и немusикальные знаки и смыслы, Курехин четко представлял себе, чего именно хочет добиться. Тогда главное было – затащить в «Поп-Механику» все сколько-нибудь интересное и живое, что возникало или что ему удавалось обнаружить на культурном небосклоне Ленинграда, да и не только Ленинграда. В ход шло действительно всё – и только-только появившийся тогда drag queen Владик Мамышев-Монро¹⁷⁴, и ничего толком на сцене не делающий, но зато такой яркий, красочный и всеми любимый Олег Гаркуша¹⁷⁵, и бывший полукабакский, полуэстрадный певец по фамилии Молев, которого в одной из самых первых «Поп-Механик» в Рок-клубе Курехин вытащил на сцену для совершенно уморительного исполнения некоего изящного одесско-шанхайского блатного романса.

Чем экзотичнее и необычнее, тем лучше. Качество, уровень мастерства, способность вписаться в ансамбль – все это было либо вторично, либо не имело никакого значения вообще. За исключением, правда, тех, кто солировал и приглашался специально для особо важного в музыкальном смысле соло – Вапиров, Чекасин, Марина Капуро¹⁷⁶, Гайворонский¹⁷⁷, Аркадий

¹⁷³ Записанный Зорном в 1984–85 гг. альбом The Big Gundown представляет собой радикальную пере-интерпретацию музыки Эннио Морриконе к спагетти-вестернам Серджио Леоне.

¹⁷⁴ Владислав Мамышев-Монро (1969–2013) – современный художник, художественный метод которого состоит в перевоплощениях в исторические и мифически-сказочные персонажи. Начиная с образа Мэрилин Монро, который и дал ему артистическое имя. В 1980-е годы в облике Монро регулярно участвовал в представлениях «Поп-Механики».

¹⁷⁵ Олег Гаркуша (род. 1961) – шоумен группы «АукцЫон», регулярный участник «Поп-Механик».

¹⁷⁶ Марина Капуро (род. 1961) – певица, солистка фольклорного ансамбля «Яблоко», неоднократно принимала участие в выступлениях и записях Курехина и «Поп-Механики».

¹⁷⁷ Вячеслав Гайворонский (род. 1947) – трубач и композитор, неоднократно принимал участие в записях Курехина, изредка появлялся на сцене и в составе «Поп-Механики».

Шилклопер. Тут бывали обиды и недоразумения. Гайворонский, относившийся к поп-механическому балагану не без скепсиса и, как он сам признает, снобизма, рассказывал, как Курёхин однажды, рассыпаясь в цветастых комплиментах, уговорил их с Волковым появиться в одной из «ПМ» с красивой и возвышенной балладой Гайворонского. Слава согласился только после клятвенных заверений Курёхина, что во время их номера никакого «цирка» и стеба не будет. Гайворонский вспоминает:

«Я понимаю по ощущению, что игра у нас идет. Хорошо выстроен звук, правильное настроение, все здорово. Что происходит сзади, я не видел; может быть, Володя видел краем глаза. И вдруг я слышу в зале какой-то непонятный смех. Я недоумеваю: неужели я так смешно играю? Оказывается, в этот момент на сцену вывели лошадь, которая извергает из себя в колоссальных количествах овес, съеденный ею за последние сутки. Я не обиделся. Я просто понял, что Курёхину нужны энергетические островки, которыми по замыслу можно манипулировать, и он подбирает тех людей, которые способны максимально автономно, аутентично эти островки создать. И неважно, в положительном ли, в отрицательном смысле; важно, чтобы находящийся на сцене человек делал то, что он умеет и любит делать. Просто для меня это было, скорее всего, неприемлемо, и дальше я старался избегать таких ситуаций. И меня удивила или, наоборот, не удивила та откровенность, с которой на мой вопрос: «Серёжа, а какое все это имеет отношение к музыке?» – он ответил обескураживающе просто: «А никакого!»

Признание характерное, хотя сделанное и не без полемического задора. И сам характер курёхинских действий, и такого рода нарочито провокационные высказывания их создателя нередко ставили и продолжают ставить совершенно обоснованный вопрос о музыкальности «Поп-Механики». Владимир Фейертаг, питая безусловную симпатию к ее создателю, говорил мне, тем не менее, что «Поп-Механика» – замечательное зрелище, но к музыке оно никакого отношения не имеет. Даже Сергей Летов, непосредственный участник чуть ли не всех „Поп-Механик“, тоже говорил, что это явление не музыкальное, а скорее из области арт-акционизма.

Разумеется, Курёхин не отказывался в «Механике» от искусства музыки, но она – музыка – как и все остальные составные части грандиозного организма, была подчинена служению одной цели: созданию оргиастической картины безумия, в которой все возможно, и каждое лыко в строку. Более того, слом, насилие, разрушение – структурное или эмоциональное – или снижение, сбой пафоса, – все это было тоже краеугольным камнем «ПМ». (Помните упомянутый в интервью красный клоунский нос, который ему так «хочется натянуть на себя» в пафосно-серьезных композициях Вапирова?) Нагромождение слоев – рок-группа, джазмены, классический оркестр, фольклористы, циркачи, военный оркестр, индустриальная секция, авангардно-абсурдистская мода, некрореалисты, балерины, животные и многое-многое другое – неизбежно порождало элемент случайности и непредсказуемости. Курёхин вряд ли мог предположить, что пресловутой лошади захочется вдруг «извергнуть из себя» вчерашний овес прямо во время выступления Гайворонского, или что вытасченный на сцену козел с перепугу вдруг начнет гоняться за яростно солирующим на саксофоне Алексеем Раховым¹⁷⁸. Предвидеть всего этого он не мог, но в то же время он создавал все условия, чтобы такие и многие подобные им гомерически смешные и остроумные несуразности случались на сцене как можно чаще – каждый участник и свидетель «ПМ» может вспомнить их великое множество.

Если же говорить именно о музыкальной составляющей «ПМ», то она предельно мощная, сильная, образная. Но не было в ней тонкости, оттенков и нюансов. Это были нарочито простые, грубые, размашистые мазки. Каждый из них – фольклор, джаз, рок, камерная музыка,

¹⁷⁸ Алексей Рахов (род. 1960) – саксофонист, участник групп «Странные Игры», «АВИА», «Deadушки» и др.

эстрадная песня, оперная ария в исполнении Штоколова или «Увезу тебя я в тундру» Кола Бельды – важен был не качеством музыки, не музыкальным, а экстрамузыкальным содержанием. Каждый из них был знак, символ. Курёхин оперировал, манипулировал не звуками, не нотами, даже не музыкальными стилями. Он оперировал общекультурными смыслами, представленными тем или иным музыкальным элементом. Это чистый постмодерн со вседвелеющим стебовым отношением, который неизменно приводил в восторг аудиторию. Я помню концерты «Поп-Механики», когда я ощущал, что присутствую на абсолютно гениальном художественном явлении. Было ли это гениальной музыкой? Скорее всего, нет. Но впечатление производило совершенно сногшибательное.

Поэтому, наверное, для каждого концерта хватало кратких, весьма приблизительных репетиций. Иные, впрочем, при таком обилии народу были бы просто невозможны. Мне не раз приходилось присутствовать на дававшихся музыкантам буквально за пару-тройку часов (если не за полчаса) до концерта наставлениях. Никаких нот; в лучшем случае расстеленный на столе, а то и на полу огромный лист бумаги с выстроенной сводной схемой структуры плюс самые общие слова с напеванием или протанцовыванием того или иного рифа.

На самом деле пространные репетиции были и не нужны. Основополагающие рифы – их было немного – основная группа знала и так. То, чего не знала, – исполняла по слабой памяти из репетиций или внимательно следуя за прыжками, приседаниями, дрыганиями ногами лежа на спине, из которых главным образом и состоял дирижерский стиль руководителя.

Каждый элемент знал свое место и в нужный момент просто вставлялся, как очередной камешек, в пеструю и яркую мозаику поп-механического действия. Гаркуша выделял тот же нелепый и милый танец, что и на концертах «АукцЫона». Камерный оркестр Юрия Шалыта так же играл своего изысканного Гайдна, как где-нибудь в филармонии. Летов так же рычал и свистел в саксофон, как он это делал на своих чисто фриджазовых концертах. Костюшкин выводил такие же напевные сентиментальные джазовые баллады, что и в составе ансамбля Голощёкина. Фольклорная группа Виталия Федыко¹⁷⁹ выплясывала и выпевала свои любимые русские народные мотивы. Были, разумеется, и курёхинские придумки. Выглядевший стопроцентно по-еврейски, в полном соответствии со своими именем и фамилией, Марк Эйдли¹⁸⁰ обряжался в лапсердак и кипу, оставлял за кулисой свою любимую лютню и по команде («Евреи пошли!») – орал со сцены Курёхин, ни на секунду не прекращая дирижирования) выводил на сцену группу таких же колоритных, как и он, псевдо-клезмеров. Засунув пальцы за проймы жилеток, под грохот поп-механического оркестра они выплясывали «семь сорок». Совершенно необходимая и по звуку, и по яркой визуальности индустриальная секция отдавалась почти исключительно на вольный откуп Африке с Тимуром. Курёхин мог быть уверен – друзья не подведут, и они не подводили. Грохот молотками по железу, скрежет пил, топоров и прочего инструментария стал неотъемлемым элементом любого концерта «ПМ».

Если «индустриальная секция» порождала хаос и разрушение, то фланирующие по сцене в костюмах Сергея Чернова¹⁸¹ модели были призваны символизировать красоту и элегантность. Красота и элегантность этих костюмов, были правда совершенно специфическими – скорее это были экстравагантность, декаданс, абсурдизм, сюрреализм. Придуманно и исполнено все было с невероятной изобретательностью, яркостью и вкусом, и образ «Поп-Механики» создавало ничуть не меньше, чем звуки оркестра или грохот индустриалов.

¹⁷⁹ Виталий Федыко (род. 1954) – руководитель русского фольклорного ансамбля, неоднократно принимавшего участие в «Поп-Механиках».

¹⁸⁰ Марк Эйдли – лютнист, играл в ансамбле старинной музыки «Pro Anima», неоднократно принимал участие в представлениях «Поп-Механики».

¹⁸¹ Сергей Чернов (род. 1959) – художник, актер, альтернативный модельер. Постоянно сотрудничал с «Поп-Механикой». Снимался в нескольких фильмах «параллельного кино».

Что происходило внутри каждого из этих вставных номеров, Курёхина не так уж и сильно волновало. Каждый становился кирпичиком в гигантском калейдоскопе общекультурных, эстетических, а то и политических идей, символов, артефактов и ассоциаций. Все вместе они выстраивались в причудливый, иногда дикий, часто шокирующий, но всегда невероятно увлекательный, а нередко и просто завораживающий мир Сергея Курёхина.

Основная группа хоть и менялась на протяжении растянувшейся на десятилетие жизни «Поп-Механики», но костяк ее в каждый определенный период являлся постоянным. Изменения были вызваны не столько музыкальными соображениями, сколько элементарно практическими обстоятельствами – кто в данный конкретный день мог или не мог принять участие в концерте, ведь у всех были и другие, в разной степени важные профессиональные обязательства. Менялись и личные симпатии, пристрастия и привязанности капризного лидера. Началось, как я уже рассказывал, с ритм-секции «Странных Игр», потом на смену ей пришло «Кино» – Цой, Каспарян, Титов (который тогда играл и в «Аквариуме», и в «Кино») и Гурьянов. Гурьянов ревностно относился к случавшимся время от времени ситуациям, когда за основные барабаны Курёхин сажал Кондрашкина. С момента разрыва Гребенщиков, разумеется, в шеренге гитаристов больше не появлялся, но Титов оставался довольно долго, чему БГ, насколько я знаю, совершенно не противился. Если Титов был занят в «Аквариуме», то в «ПМ» на бас становился сменивший его в «Кино» Игорь Тихомиров.

Из духовиков самым постоянным и верным партнером оставался Сергей Летов. Недостаток джазовой школы и нередко очень нужного теплого, а то и сентиментального балладного звука компенсировался не только полноценным владением авангардным звучанием и фразировкой, но и полной безграничной преданностью Курёхину, способностью мыслить и мгновенно, на лету схватывать курёхинские идеи и общий авангардно-роковой настрой. Духовно, идейно и эстетически Летов был, конечно же, куда ближе Курёхину, чем джазовые профессионалы Бутман, Вапиров, Чекасин, Костюшкин и Чернов. К тому же Летов, создав «ТриО», сильно обогатил звуковую палитру и «Поп-механики», добавив в нее Аркадия Шилклопера – высокого профессионала на редкой валторне, и Аркадия Кириченко – исполнителя на не менее редкой трубе, который к тому же всегда украшал представление своим зажигательным псевдо-блюзовым вокалом.

Бутман долго в «ПМ» не продержался – сначала он переехал в Москву, а затем и вовсе укатил в Америку. Для Вапирова каждое участие в «ПМ» – а таких было на моей памяти три-четыре – проходило, видимо, не без психологического надлома. С одной стороны, он должен был мириться с изменением ролевых установок и идти «в подчинение» своему бывшему сайд-мену. С другой, как правильно отмечал Курёхин в уже процитированном интервью, вся идеология и шутовско-ерническая эстетика «ПМ» была абсолютно чужда «серьезному» Вапирову. Но все же он не отказывался и всегда с теплом и любовью отзывался о своем бывшем партнере и неоднократно принимал участие в фестивалях SKIF.¹⁸² С Чекасиным в каком-то смысле ситуация была сходная с вапировской, но и проще, и сложнее одновременно. Напомню, именно Чекасин в 1980 году заронил в Курёхинское сознание зерна шутовского ерничанья и театральности. Поэтому «ПМ» должна была оказаться – и оказалась – ему куда ближе, чем Вапирову. Но это был в чистом виде случай, когда ученик переиграл учителя. Несомненно талантливому и изобретательному, но внешне нескладному, невысокому Чекасину было трудно тягаться со светским красавцем и модником, артистичным, обаятельным, элегантным Курёхиным, поста-

¹⁸² SKIIF – Sergey Kuryokhin Internaitonal Interdisciplinary Festival (Международный междисциплинарный фестиваль Сергея Курёхина). Основан эмигрировавшим в США бывшим виолончелистом «Поп-Механики» Борис Райскиным. Первый SKIIF прошел в Нью-Йорке через полгода после смерти Курёхина в январе 1997 г. С октября 1998 г. ежегодно проводится в Петербурге Центром современного искусства им. Курёхина. Со временем слово «междисциплинарный» из названия выпало и фестиваль стал называться SKIF.

вившим себе на службу не только захватывающую и зажигательную рок-ритмику, но и целое созвездие ярчайших имен советского рока.

Два Михаила – Костюшкин и Чернов – держались поочередно в качестве главных «традиционных» саксофонистов существенно дольше. Чернов вскоре, правда, обосновался в «ДДТ», получил там почетное и уважительное прозвище Дядя Миша и окончательно отошел не только от джаза, но и от всех не связанных с «ДДТ» проектов, благо работы в группе Шевчука было хоть отбавляй.

Малая «Поп-Механика», – костяк из пяти-шести основных музыкантов, в состав которого входили саксофонист (Летов, Чернов или Костюшкин) Ляпин с Титовым и какой-нибудь барабанщик – использовалась для малобюджетных поездок за границу, когда поднять всю огромную поп-механическую машину организаторы были не в состоянии. Иногда этим малым составом все и ограничивалось. Чаще, правда, Курёхин заранее высылал организатором своеобразный райдер. Только если у обычной группы райдер включает аппаратуру, инструменты или капризы вроде сорта фруктов или марки вин и минеральной воды, то здесь запрашивались люди – местный ансамбль народных инструментов, или детский хор, или оперная певица, или струнный квартет, или рок-группа, или джазовый биг-бэнд. Нередко к людям добавлялись и животные – гуси, козы, даже змеи.

С животными, правда, возникали проблемы. В Стокгольме, например, местной оперной певице очень не понравилось, что во время исполнения ею арии из оперы Верди вокруг нее ходила и злобно шипела стая гусей. А в немецком Мёрсе¹⁸³ настроенная по-зеленому новоджазовая публика откровенно возмущалась немилосердным, по ее представлениям, обращением с животными. Даже старый и преданный друг Ханс Кумпф написал: *«Мне было явно не по себе, когда я увидел во время курёхинского шоу на фестивале насмерть перепуганных кур и спрятавшуюся от творящегося на сцене хаоса под рояль козу. Куда больше по душе мне была чистая музыка, которую мы вместе делали на пластинке „Jam Session Leningrad”»*.

Все музыканты – вне зависимости от уровня мастерства, известности и весомости вклада в фактуру того или иного представления – беспрекословно играли в «ПМ» подчиненную роль, лишь выполняя курёхинские указания. На соавторство, сотворчество, сколько-нибудь полноценный вклад в общую структуру поп-механических шоу могли претендовать, на мой взгляд, лишь два человека: Тимур Новиков и Сергей «Африка» Бугаев.

Тимур Новиков по складу личности был близок Курёхину. Такая же широкая образованность в вопросах современного – только изобразительного – искусства, столь же острый и чуткий нюх на все актуальное, та же жадность до западных контактов и умение полностью, на всю катушку, их использовать для продвижения себя и своего дела. Такая же несомненная склонность и способность к лидерству, к сплочению вокруг себя нескольких кругов соратников, единомышленников, учеников. Такое же неистощимое фонтанирование идеями – яркими, смелыми, неортодоксальными, остроумными и по содержанию, и по форме.

Сотрудничество самым естественным образом зародилось еще в до-поп-механические времена. Многочисленные придуманные то ли самим Тимуром, то ли его ближайшими соратниками художественные явления – «Новые дикие», «Новые художники», «Клуб друзей Маяковского» – самым органичным образом вписывалось в «Поп-Механику»: картинами, перформансами, акциями, наконец, скрежетом и грохотом индустриальной секции. А радикальная идеологическая переориентация Тимура от авангарда к так называемому «новому академизму»¹⁸⁴ лишь украсила визуальную яркость и дичь представлений «ПМ». Двое самых ярких «новых академиков» – Виктор Кузнецов (Гипер-Пупер) и Олег Маслов, облаченные в антич-

¹⁸³ Курёхинская «Поп-Механика» выступала на Фестивале нового джаза в немецком городе Мёрс в 1989 году.

¹⁸⁴ В 1989 году Тимур Новиков провозгласил радикальную смену эстетики. Вместо авангардного экспрессионизма «Новых художников» он заявил о «курсе на классику и красоту» и объявил о создании Новой Академии изящных искусств.

ные тоги, шлемы и сандалии римских патрициев, погоняли хлыстами бредущую на четвереньках толпу рабов – как правило, последователей Евгения Юфита¹⁸⁵ и апологетов некрореализма, еще одного всячески пропагандировавшегося Тимуром и всюю использовавшегося Курёхиным художественного направления.

Все это отдавало капустником, милым, забавным и невинным дуракавалянием. Гайворонский, например, и по сей день, когда мы беседуем с ним о «Поп-Механике», иначе как капустниками эти действия не называет. Можно ли, нужно ли, стоит ли усматривать и искать в них большее? А что, если большего нет? Неужели того зажигательного, дерзкого, остроумного (и умного!) веселья мало?!

Достойные ученики и продолжатели русского футуризма («Клуб друзей Маяковского»), кейджевского концептуализма и уорхоловского релятивизма, Тимур с Курёхиным и вместе, и поодиночке умело балансировали на грани между искусством и неискусством. «Черный квадрат» Малевича, «4:33» Кейджа, писсуар Дюшана¹⁸⁶ и консервные банки «Campbell Soup» Уорхола¹⁸⁷ были для них мерилom полной тотальной открытости искусства и заодно индугенцией для любых самых иногда безответственных – чисто в эстетическом смысле – художественных экспериментов. С одной стороны, я восторгался их дерзостью и смелостью, с другой – не мог не видеть стоящего за этим зачастую холодного расчета. О каждом конкретном случае можно спорить до бесконечности и прийти к любому выводу. Где граница? Есть ли абсолютный критерий? Я сомневался и мучился в поисках ответа тогда и не перестаю сомневаться и сейчас.

Но сомнения эти остаются на рациональном уровне. Искусство же – сфера чувств и эмоций. Как бы мы ни называли то, что делал Курёхин, как бы ни относились к его творчеству, незабываемым остается то совершенно невероятное ощущение восхищения и эйфории во время первых полноценных «Поп-Механик» где-нибудь в Рок-клубе или ДК им. Крупской. Крутившаяся в голове высшая из возможных оценок художника – «гений» – не казалась чрезмерной тогда и не кажется таковой сегодня. Это была уже не музыка; это было больше, чем музыка; хотя что это было, ни понять, ни определить никто – в том числе и сам Сергей – не мог ни тогда, ни сейчас...

¹⁸⁵ Евгений Юфит (Юфа) (1961–2016) – художник, фотограф, кинорежиссер. Основатель и идеолог художественного направления «некрореализм». Некрореалисты активно участвовали в представлении.

¹⁸⁶ В 1917 году французский художник Марсель Дюшан представил на выставке в Нью-Йорке обычный писсуар, который был обозначен как произведение искусства под названием «Фонтан». «Фонтан» положил начало направлению искусства реди-мейд и считается одним из важнейших произведений художественного авангарда XX века.

¹⁸⁷ В 1962 году Энди Уорхол выставил серию из тридцати двух полотен, на каждом из которых изображена банка супа компании Campbell Soup. Работа Уорхола считается основополагающей для течения искусства, получившего название поп-арт.

Red Wave – прорыв и разрыв

Весной 1984 года благодаря полученным от своего давно эмигрировавшего дальнего лос-анджелесского знакомого контактам в ленинградской рок-среде появилась амбициозная молодая американская поп-певица Джоанна Филдс. Этой ее настоящей фамилии никто тогда толком не знал, но зато очень скоро все уже знали ее как Джоанну Стингрей. Ее первыми знакомыми были Борис Гребенщиков и Сева Гаккель. Однако уже на второй день пребывания в Ленинграде музыканты «Аквариума», плотно дружившие и тесно сотрудничавшие тогда с Курёхиным, повели ее и ее сестру Джуди в квартиру на Петра Лаврова на очередной сейшн прото-«Поп-Механики». «Аквариум» тогда – будь то в Рок-клубе или еще где – играл в лучшем случае раз в месяц, а то и в два, а тут как нельзя кстати подвернулся Курёхин со своим полуподвальным, но в полном смысле «андерграундным» хаосом.

«Сергей Курёхин, в отличие от спокойных и сдержанных Севы и Бориса, был подвижен, как ребенок, полон света и в то же время озорного лукавства. Точеное лицо выглядело очень молодо, но было очевидно, что он полностью и мастерски контролирует все безудержное безумие. Звуки были настолько эклектичны, что на минуту я засомневалась, можно ли их было назвать музыкой. Однако со временем весь этот беспорядочный хаос превратился в нечто осязаемое и зажигающее, и я почувствовала, как это нечто заполняет все мое естество. Это отчаянное экспериментаторство было самой чистой формой творчества и бытия, которую мне когда бы то ни было доводилось видеть в жизни», – так она описывает свое первое впечатление от Капитана в книге «Стингрей в Стране Чудес».

Джоанна мгновенно очаровалась Курёхиным.

«Сергей был гений. Он это знал, и все это знали. Музыкальные идеи роились у него в голове, как пчелы в улье. Ногой он постоянно отбивал ритм, а пальцы у него беспрестанно двигались, как бы совершая свой неостановимый бег по воображаемой клавиатуре. Когда он спал, я не знаю. Ни в какие привычные рамки и определения он не вписывался: официальные рок-музыканты, группы из андеграунда, классические исполнители, джазмены, музыкальные критики, да и вся интеллигенция любили и уважали Сергея Курёхина», – продолжает она.

В том, что Джоанна очаровалась ярким, талантливым, обаятельным Курёхиным было мало удивительного. Очаровать он мог, даже не прикладывая к этому никаких специальных усилий, кого угодно.

Удивительно скорее, что и он, вслед за БГ и к некоторому моему недоумению – я поначалу был весьма скептически настроен к несколько навязчивой и аляповато выглядящей поп-певичке с выбеленной челкой и в леопардовых штанах – довольно быстро тоже с нею подружился.

Курёхин моего даже начального скепсиса к Джоанне не разделял, и отношение его к ней было неподдельной приязнью и дружбой. Да, разумеется, свою роль играл и ощутимый практический интерес – она возила чемоданами пластинки, кассеты, майки, гитары, портастудии и синтезаторы. А когда ей удалось привезти для него полноценный синтезатор, восторгу, радости и, соответственно, признательности не было пределов. Юношеская непосредственность Джоанны, ее искренняя преданность всему ленинградскому рок-сообществу и неутомимая готовность идти на все, лишь бы помочь своим новоявленным друзьям, не могли не вызывать симпатии. Но при этом Джоанна была начинающей неопытной певицей и лучшей оплатой, чем профессиональная помощь со стороны старших, куда более опытных *tovarishee*, придумать было трудно. Поначалу Сергей просто элементарно учил ее петь, потом занятия перешли и к написанию песен. *«Ни один курс вокала или мастер-класс по технике написания песен в лучшей консерватории не могли бы дать мне то, что дал Сергей»* – вспоминает она в той же книге.

Потом стало интереснее – у нее, точнее у ее богатого лос-анджелесского семейства, нашлись личные связи со знаменитыми современными художниками, и вдруг среди подарков оказались вещи, обладавшие в наших глазах уже не материальной, а сакральной ценностью, – например, банки кэмпбелловского томатного супа с автографом Энди Уорхола¹⁸⁸. Ну а когда возникла идея того, что впоследствии стало альбомом Red Wave¹⁸⁹, я тоже почувствовал, что дело достойное, и полностью включился в привычное для меня дело – пересылку пленок, перевод текстов, бесконечные встречи, переводы, общения и пр.

Английский Курёхина, в отличие от БГ и Гаккеля, был тогда еще совершенно рудиментарным, и мне часто доводилось в его общении с Джоанной быть неизбежным третьим. Причем отнюдь не только тогда, когда речь шла о деле или переговорах. Просто треп или болтовня, ни к чему не обязывающее непринужденное общение – будь то у меня дома или в квартире всеобщего приятеля Серёжи Савельева и его жены Ксюши, живших в невероятно удобном месте – самом начале Литейного проспекта, в двух шагах от «Сайгона», в том же дворе, где жил Тимур Новиков¹⁹⁰. Еще помню, что по какой-то теперь уже не поддающейся восстановлению причине Курёхин для нашего общения втроем облюбовал польский пивной ресторан «Висла» на углу улицы Дзержинского (ныне Гороховая) и Мойки. Там было всегда тихо, а в предельно стандартизированном советском общепите даже польская кухня выглядела завлекательной экзотикой.

Появление Джоанны пришлось на тот самый период постепенного перемещения фокуса не только музыкальных и эстетических, но заодно и имиджевых, социальных ориентиров Курёхина от выпрєнного интеллектуального авангарда к модной, актуальной рок- и даже поп-музыке. Неожиданно и к моему немалому удивлению, Джоанна – пусть и умеренно талантливая, но восторженная и благодарная ученица – стала для Курёхина полигоном для отработки ранее совершенно несвойственного ему песенного творчества. До сих композиторские таланты моего друга проявлялись в виде крупных полуджазовых, полуимпровизированных композиций. Песня, как таковая, по тем или причинам оставалась за пределами его интересов как автора музыки. Те единичные примеры из альбомов «Аквариума», где он числился автором («Тибетское Танго» из «Радио Африка» в народе больше известное как «Куку-фифи») и соавтором («Золотых Лошадей» – бонус-трек к «Акустике») проходят скорее по категории авангардно-абсурдистских стебных экзерсисов, чем по категории полноценных песен. А тут его буквально прорвало. Уже совсем недавно я справился у Джоанны: выяснилось, что за эти два-три года интенсивного общения Сергей написал для нее и вместе с ней ни много ни мало десять песен. Со временем Джоанна стала регулярным участником «Поп-Механики», и Сергей отдавал ей специальный, по особому обставленный номер – она выходила на сцену с написанной Сергеем для нее песней, скажем Turn Away, он менял аранжировку – вместо более соответствующей ее духу задорной поп-песенки превращал мелодию в мрачный психоделический трип, и весь поп-механический оркестр работал уже на Джоанну.

Перспектива появления Red Wave – первого полноценного западного (да еще к тому же американского!) релиза неофициального ленинградского рока невероятно увлекла все причастное к нему сообщество. Да, Джоанна и отысканная ею в качестве издателя крохотная калифорнийская фирма Big Time – не ЕМІ и не Warner Brothers, но ее неутомимая энергия, связи и, главное, самоотверженная преданность делу чем дальше, тем больше давали надежду на

¹⁸⁸ По просьбе Джоанны знакомый ее родителей Энди Уорхол согласился поставить свой автограф и посвящение на дюжине купленных специально для этого Джоанной в соседнем магазине своих классических артефактов – консервных банок с супом Campbell. Джоанна привезла бесценные подарки своим ленинградским друзьям – музыкантам и художникам.

¹⁸⁹ Red Wave – Four Underground Bands from the USSR («Красная волна – четыре андерграундные группы из СССР») – спродюсированный Джоанной Стингрей и выпущенный в США в 1986 году двойной альбом с записями «Аквариума», «Кино», «Алисы» и «Странных Игр». Первый релиз неофициального советского рока на Западе.

¹⁹⁰ Впоследствии Ксения вышла замуж за Тимура Новикова и после его смерти стала его единственной наследницей. После смерти Ксении права на наследие Тимура Новикова перешли к дочери Ксении Марии Новиковой.

долгожданный прорыв. В каждый новый приезд – а приезжала она тогда часто, каждые два-три месяца – она привозила новые обнадеживающие новости, статьи из серьезных журналов. Курёхин был в самом центре, одна из главных фигур всей удостоенной появления на Red Wave тусовки.

Что, в общем-то, совершенно закономерно. Он играл на большинстве из вошедших в альбом песнях «Аквариума» и на половине песен «Алисы», да и с «Кино» был связан самым тесным образом. Вдвоем с БГ они представляли «Аквариум» в специально снятом Джоанной к релизу Red Wave клипе «Пепел», а с группой, к которой он, казалось, меньше всего был причастен, получилась и вовсе забавная история. Ко времени выхода Red Wave «Странные Игры» распались, и вошедшая в «АВИА» часть группы – клавишник Николай Гусев, саксофонист Алексей Рахов и барабанщик Александр Кондрашкин – в никаких промо-акциях по поводу альбома не участвовали. Для клипа на песню «Метармофозы» к братьям Сологубам присоединились Сергей и Георгий Густав Гурьянов. Курёхин не только снимался в клипе, но по сути дела стал его режиссером и автором придуманной им концепции веселого, отвязного дуракаваляния в заснеженном Михайловской саду.

«Практически во всех видеоклипах разных групп, которые я снимала в течение следующих нескольких лет, неизменно присутствовал Сергей: либо отчаянно колотя по клавишам, либо просто улыбаясь своей плутовской улыбкой откуда-то из уголка кадра», – вспоминает в своей книге Джоанна.

Центральная, во многом определяющая роль Курёхина во всем сообществе и во всей музыкальной, художественной ткани Red Wave была для всех очевидна. Однако всеми этими были только посвященные. На главной обложке красовались только лидеры четырех групп – Гребенщиков, Цой, Кинчев и Сологуб. «Поп-Механика» на альбом не попала. Да и не могла попасть. Внятных записей у «ПМ» тогда еще никаких не было, а те, что были, никак не могли пройти по категории рока и были бы совершенно неуместны в одной обложке с четко оформленными рок-песнями остальных групп.

Курёхин, разумеется, прекрасно это понимал – причины игнорирования «ПМ» на Red Wave были совершенно объективными, и никакой обиды на этот счет он не испытывал, да и испытывать не мог. Но неуемная жажда лидерства и славы не могла не терзать чувство ревности.

Red Wave произвел сенсацию – по обе стороны океана. В Америке об альбоме писали все – далеко не только музыкальные – издания. В тонкости взаимоотношений внутри ленинградской рок-тусовки западная пресса вникать не могла – есть на обложке четыре лидера, вот они и главные, им все внимание и вся слава. Полная самых благих намерений о дружбе и взаимопонимании между Америкой и СССР Джоанна никак не могла предвидеть той враждебной настроенности, с которой ее затея, а главное, раскрученная ею пиар-кампания будут восприняты на родине музыкантов. В ее адрес посыпались гневные статьи центральной прессы, осуждавшие ее за «кражу записей» – избранная советским официозом линия защиты состояла в том, что музыканты и не думали и не чаяли, что пластинка с их записями окажется изданной в США, и издание это произошло без их ведома. Ей закрыли на полгода въезд в СССР, в результате чего она не попала на назначенную на апрель 1987 года собственную свадьбу с Юрием Каспаряном.

Скандал удалось замять, запрет на въезд Джоанны в СССР был снят, а Red Wave на волне набиравшей темпы горбачевской перестройки стал мощнейшим толчком и ускорителем и без того становившегося неизбежным постепенного снятия препон и преград на пути полноценной легализации рок-музыки. В немалой степени еще и потому, что советской контрпропаганде необходимо было немедленно устранить все основания считать изданные на Red Wave группы “underground” – ведь в советском понимании эстетический смысл слова «андерграунд» терялся, и в чиновничьем сознании переводился этот дурацкий “underground” исключительно как «подпольные».

Первыми бенефициарами этой легализации, этого поспешного выталкивания рок-музыки из подполья были «Аквариум» и его лидер. В октябре 1986 года группа выступает в транслировавшейся на всю страну программе Ленинградского ТВ «Музыкальный ринг», еще через несколько дней играет шесть (!) концертов в крупнейшем на тот момент зале Ленинграда – шеститысячном «Юбилейном», а еще через десять дней ей дают для концерта московский «Манеж». В декабре случилось и вовсе доселе немыслимое – вышла пластинка «Аквариума» на «Мелодии» с аннотацией Андрея Вознесенского. Борис Гребенщиков был во всех газетах, на радио и на телевидении.

И тут Курёхин со свойственной ему категоричностью без какого бы то ни было внятного объяснения причин вступил на тропу войны. Он не упускал случая уколоть, уязвить, больно ужалить своего недавнего друга и соратника. Однако в заочном соперничестве, в которое он вступил и о котором БГ по большей части либо не подозревал, либо не придавал ему большого значения, у «Аквариума» и Гребенщикова по сравнению с Курёхиным и «Поп-Механикой» была огромная фора: распространившиеся к тому времени по всей огромной стране благодаря вездесущему магнетиздату записи делали новоявленного курёхинского конкурента куда более известным и узнаваемым по всей стране даже и без пристального внимания со стороны СМИ.

На этом фоне находившиеся в арсенале Курёхина ответные шаги, еще какой-то год назад казавшиеся бы значительными, если не грандиозными, явно блекли. В увидевшем свет том же 1986 году документальном фильме о джазе «Диалоги» режиссера Николая Обуховича, где одним из главных героев был Чекасин, Курёхин без особого труда полностью перетянул одеяло на себя.

Фильм позиционировался как картина о джазе, и в нем мелькали вполне «приличные» советские джазмены: контрабасист Виктор Двоскин, певица Татевик Оганесян, мультиинструменталист Давид Голощёкин. Был среди них и Владимир Чекасин, который имел неосторожность привлечь к съемкам и Курёхина с командой и в итоге яркая, безумная, дерзкая «Поп-Механика» – с «Кино», тогда еще дружественным «Аквариумом», Африкой и всем поп-механическим антуражем полностью поглотила не только Чекасина, но и весь остальной джаз. Не помню уж, по какой причине, но режиссер не смог или не захотел снимать концерты, и съемки проводились без публики в специально арендованном для этой цели Доме культуры «Маяк». «Маяк» располагался в самом центре города, на улице Красной, бывшей и нынешней Галерной, в историческом особняке барона фон Дервиза. Потом там размещался гей-клуб «Маяк», а теперь – Государственный камерный музыкальный театр «Санкт-Петербург опера».

Каким-то чудом в здании сохранились богатая дореволюционная отделка и даже убранство. В течение целого дня все это великолепие было оккупировано курёхинскими фриками, и это соседство придавало происходящему отчетливый привкус декадентского безумия. Я вместе со всеми торчал в здании целый день, и день этот прочно остался в памяти. В отличие, увы, от фильма. В нем не было никакой драматургии; драматургия могла бы найтись в концерте, но изначально неверно выстроенная концепция постановочных специальных съемок убила и эту возможность. По тем временам, впрочем, это было не так уж и важно. Фильм так и остался скромной продукцией скромной Ленинградской студии документальных фильмов и большого резонанса не имел.

Куда более значимым был вышедший тогда же в 1986-м документальный фильм Би-би-си о Курёхине «Весь этот джаз»¹⁹¹. Но как бы этот успех ни тешил курёхинское самолюбие, каким бы важным он ни казался всему окружению, в том числе и тому же Гребенщикову, в медийном пространстве СССР он остался абсолютно незамеченным и на репутацию, славу и признание Курёхина внутри страны никоим образом не работал.

¹⁹¹ Подробнее о съемках фильма «Весь этот джаз» см. главу «Товарищи».

Правда уже в январе 1987-го «ПМ» получила свой «Музыкальный ринг» и концерты стали проходить в куда более крупных залах.

Однако закусившего удила Курёхина было уже не остановить.

«Рок давно уже перестал быть творческой музыкой. Чуть-чуть таланта, немного сноровки в игре на музыкальных инструментах, немислимый грохот аппаратуры от общей беспомощности, глупость в текстровке, доведенная до пошлости, развязность и агрессивность от комплекса неполноценности, ложный пафос от социальной ущербности – все это, пропущенное через физиологический фильтр, выдается за искусство для молодежи! Характерный пример тому – группы «Аквариум» и «Алиса». Комсомольским организациям, на мой взгляд, здесь есть над чем подумать...»

Такое высказывание Сергея Курёхина появилось в апреле 1987 года в газете «Ленинградская правда».

Вечером того дня, когда вышла статья, я оказался на гребенщиковском чердаке на Софьи Перовской. Не знаю, что творилось в тот вечер в лагере «Алисы», но «Аквариум» находился в смешанном состоянии подавленности и недоумения. Дело было даже не столько в том, как относиться к поступку Курёхина. Более того, насколько я помню, даже, кажется, ни одного дурного слова в адрес Сергея сказано не было. Подразумевалось, что он играет в какую-то свою игру (последняя фраза о комсомольских организациях в курёхинских устах выглядела слишком уж откровенным ерничеством), и если и думали тогда о нем, то только о том, не стал ли он, заигравшись, пешкой в чьей-то более крупной и серьезной игре. Иными словами, не следует ли воспринимать появление этой статьи как сигнал отката начавшегося было процесса либерализации по отношению к року в целом. Да, перестройка вроде бы набирала силу, но на дворе стоял всего лишь апрель 1987 года. КПСС была еще всемогущей; в ней, помимо провозгласившего гласность и реформы Горбачёва, было еще немало сил, только ждавших момента отобрать забрезжившие было свободы. Мы все прекрасно помнили – если не лично, то по рассказам родителей и старших друзей, – безудержный оптимизм, а затем горькое разочарование после поражения хрущевской оттепели. Любой негативный выпад, тем более в такой газете, как «Ленинградская правда» – органе обкома КПСС, – мог быть сигналом к откату от пока еще очень и очень робких завоеваний. Помню и свой личный мотив примкнуть в тот вечер именно к «Аквариуму»: хоть Курёхин мне и друг, и, как считалось, главный и первый друг среди всей рок-тусовки, в такой ситуации я – с теми, кто подвергся нападению. Я на их стороне.

Почему-то я совершенно не помню тогдашних курёхинских объяснений этого скандального жеста – ведь я, в отличие от Гребенщикова, общения с Сергеем никогда не прерывал, хотя интенсивность наших контактов к тому времени снизилась. Видимо, объяснений этих я не помню просто потому, что сам Курёхин говорить на эту тему так или иначе отказывался.

Статья с эпическим заголовком «Капризы рока и логика судьбы» имела поясняющий и вполне прозаический подзаголовок «О творчестве самодельных музыкантов», и под нею стояла подпись С. Шолохов – тот самый, тогда еще совсем молодой и мало кому известный Сергей Шолохов, с чьей помощью несколькими годами позже Курёхин учинит свою самую грандиозную провокацию «Ленин – гриб».

Как и положено партийной печати, статья изобиловала идеологическими штампами советской эпохи, да и выстроена была по соответствующей структуре. Сначала умеренно-одобрительный (все-таки перестройка на дворе!) отзыв о Ленинградском Рок-клубе со стороны «народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР, председателя правления Ленинградской организации Союза композиторов РСФСР» композитора Андрея Петрова. Потом благодушная авторская похвала в адрес обладающих «яркой творческой индивидуальностью» Константина Кинчева, Виктор Цоя, Михаила Борзыкина. Затем – для баланса! – упрек в сторону средств массовой информации, которые «уделяют самодельным рок-группам едва ли не больше внимания, чем членам Союза композиторов и создают, таким образом, вокруг

них атмосферу сенсации». Далее отеческий упрек в адрес уже самих рок-музыкантов, излишне увлекающихся «пафосом протеста» и «уходом в зыбкую область мечтаний, галлюцинаций, в “райские кущи”, демонстрируя еще один яркий механизм массовой культуры, охотно подменяющей истинные конфликты эрзацем проблемности». Ну и кульминация – сакраментальная фраза:

«Негативные тенденции в деятельности рок-клуба вызывают тревогу и у самих его членов», после чего следует и памятная, уже приведенная выше курёхинская диатриба.

Сам Шолохов, уже много позже смерти Сергея, вспоминая в разговоре со мной этот скандальный эпизод, говорил, что *«главной задачей Курёхина было уязвить „Аквариум”, а „Алиса” была привязана так, для компании, чтобы „Аквариум” не был в одиночестве»*. Как же он сам объяснял причины своего выпада? *«Он говорил, что это связано с каким-то письмом, которое Гребенщиков подписал тогда против Джоанны Стингрей, деталей которого я теперь совершенно не помню и которое теперь, наверное, не имеет ни малейшего значения»*.

Данное Курёхиным Шолохову объяснение мотивов своей злости по адресу Гребенщикова на самом деле не лишено оснований – Гребенщикову тогда действительно пришлось подписать некое письмо в ВААП, которое было использовано против Джоанны Стингрей с ее проектом «Red Wave». Шолохов прав, письмо это не имело практически никакого значения, кампания против Джоанны была очень короткой, запрет на ее въезд в СССР был быстро снят, и зла против БГ она никогда не держала и сейчас не держит.

Ну а свою готовность пустить в официальный орган партийной печати столь откровенный выпад против вполне симпатичного ему «Аквариума» Шолохов объясняет тем, что «Аквариум», по его мнению, и по имевшейся у него на тот момент информации, «был уже надежно защищен».

Вполне возможно, что реакция на злополучное письмо и сыграла какую-то роль. Но скорее, не желая раскрывать тогда еще совсем не близкому другу Шолохову подлинные причины своего ревниво-злобного отношения к Гребенщикову, Курёхин решил отделаться лежащим на поверхности самым легким объяснением. На самом же деле корни курёхинского раздражения куда глубже, даже глубже обострившейся на волне внезапного успеха «Аквариума» ревности. Не исключено, что и сам он их тогда в полной мере не осознавал.

Мне представляется, что Сергей просто не мог простить Боре того, что ему – Курёхину – казалось изменой. Причем изменой не личного, а куда более серьезного и страшного свойства. Изменой духу и высокому предназначению, изменой Музыке, Искусству, данному Богом таланту, наконец. Измена эта, по мнению Курёхина, произошла тогда, много раньше, еще в 85-м, когда Борис постепенно отодвинул Курёхина от «Аквариума» и сам отодвинулся от курёхинских проектов. Примерно в таком же духе Курёхин и объяснял мне в течение последующих лет (очень редко и очень неохотно; на такой разговор его нужно было вытянуть, что удавалось далеко не всегда) суть своих претензий к БГ.

И еще. Не раз, размышляя об этой статье, как и о других, мягко говоря, неортодоксальных словах и поступках своего друга, я пытался найти им объяснение. Я уже, кажется, говорил, что с самого начала нашего общения не уставал поражаться курёхинскому необычайному чутью, проницательности, способности видеть намного раньше и намного дальше многих других и способности к оригинальным, кажущимся немыслимыми решениям. Все это укрепило во мне почти безграничное доверие к его интуиции. Предположить, как другие, что он стал просто орудием в чьих-то руках, я не мог, да и не хотел – слишком сильной и независимой фигурой был Сергей Курёхин, и слишком я его уважал, чтобы в это поверить.

Мне представляется, что таким острым способом еще в 1987 году, на самой заре перестройки, он бил тревогу, предостерегал об опасностях и ловушках излишней легализации рока, излишнего вписывания его в систему, излишних, на его взгляд, заигрываний с властями. Точно так же спустя почти десятилетие, уже практически в иную историческую эпоху – и

снова на острие ножа, когда опасность фашизации общества была еще далеко не преодолена, – он стал провозвестником национал-большевизма и даже русского фашизма, стремясь, как мне кажется, предельно заострить вопрос, предостеречь своих бывших единомышленников об опасности сползания в казавшееся ему куда более, чем любой радикализм, отвратительным унылое болото буржуазно-мещанского благополучия и самоуспокоенности.

Уже много позже его смерти я наткнулся на любопытный анализ этого самого эпизода с «Ленинградской правдой» в посвященной Курёхину статье блистательного и теперь уже, увы, тоже покойного петербургского критика Сергея Добротворского «Капитан Курёхин и...»:

Показательна история, воспринятая недавними единомышленниками как измена. В 1987 году, когда легальная судьба советского рока еще не была решена и каждый аргумент «за» или «против» рассматривался всерьез, Капитан Курёхин на страницах «Ленинградской правды» – в лучших традициях застойной логики – обвинил отечественный рок в «беспомощности», «глупости», «пошлости», «развязности» и «ущербности». А также призвал комсомольские органы обратить особое внимание на «Аквариум» и «Алису». Для Курёхина уже тогда рок был одним из блоков культурного сознания, чьи амбиции его не слишком заботили. Равно как и волна протеста, поднявшаяся в рок-кругах после названной публикации. Подобные жесты для Курёхина естественны, как впоследствии стали естественны спортивно-концертные комплексы, дорогие заграничные турне, как все, что позволяло нанести удар по цельной вертикальной картине мира, сдвинуть точки отсчета и в очередной раз поменять местами «верх» и «низ».

И в самом деле, можно сказать, что статья эта поставила жирную точку на пришедшееся на 1983–1986 годы тотальное увлечение Сергея Курёхина роком.

«Товарищи»

Живые контакты с музыкантами, пластинки на западных фирмах, статьи в западных журналах – экспансия на Запад продолжалось, и постепенно к ней неизбежно подключалась и тяжелая артиллерия: телевидение.

Весной 1985 года группа телевидения Би-би-си приехала в СССР снимать документальный многосерийный телефильм «Товарищи». Каждый из двенадцати телепортретов самых разных советских людей представлял определенный – профессиональный, социальный, географический – срез советской реальности. А все вместе они должны были передать широкую человеческую панораму советских людей, «товарищей», зафиксированную в самый последний момент перед началом грандиозных тектонических перемен. Большинство героев фильма были самыми обычными советскими людьми – учительница, военный, колхозник и т. п. Чуть ли не единственной знаменитостью был очень тогда известный и популярный офтальмолог академик Святослав Фёдоров. Так как фильм делали журналисты Би-би-си, то их коллега и наш приятель Лео Фейгин, разумеется, постарался, чтобы они вышли на связь и с нами. Связь мгновенно переросла в профессиональный интерес и человеческую симпатию, и продюсер фильма Оливия Лихтенштейн и режиссер Ричард Дентон были полны решимости сделать андеграундного музыканта и обаятельного человека Сергея Курёхина одним из героев фильма. Я был непосредственно задействован практически на всех этапах этого удивительного проекта.

Не будем забывать – весна 1985 года; Михаил Горбачёв только-только избран Генеральным секретарем ЦК КПСС ни о перестройке, ни о гласности еще нет и речи. Горбачёв, правда, уже побывал в Англии, встретился с Маргарет Тэтчер, которая сказала, что «с этим человеком можно иметь дело». По крайней мере, очевидно, что относительно молодой энергичный генсек прервет растянувшееся на доброе десятилетие царство геронтократии в Кремле. Газеты пишут о «свежем ветре перемен»; какая-то надежда теплится, но не больше. В реальности ничего пока не меняется, и английским телевизионщикам каждый свой шаг необходимо, разумеется, согласовывать с советскими властями – не обязательно с КГБ, конечно, но уж с Гостелерадио всенепременно.

В Гостелерадио, скорее всего, понятия не имели, кто такой Сергей Курёхин. Но элементарно наводимые справки дали, с их точки зрения, картину, прямо скажем, не очень приглядную. Диссидентствующий молодой человек, играет в полуподпольных рок-группах, издает пластинки на Западе. Никакого одобрения эта фигура не получила.

«В Советском Союзе все творческие люди делятся на официальных и неофициальных. Полтора года мы добивались разрешения от властей на съемку фильма о Курёхине. Ответа мы так и не получили и, заручившись согласием его собственным и его друзей и коллег, мы решили снять неофициальный фильм о неофициальном музыканте», – говорится в преамбуле к фильму.

«Неофициальный» характер фильма придал ему особую ауру. Попытка снять полноценный концерт «ПМ» – а таковых за время пребывания группы Би-би-си в Союзе было два-три – успехом не увенчались. Без санкции свыше о разрешении со стороны администрации ДК на съемки британским телевизионщиком не могло быть и речи.

В итоге «Поп-Механика» собралась все в той же полуподвальной квартире «Клуба-81» на улице Петра Лаврова. Публики никакой не было – пусть и довольно большая, но все же всего лишь комната едва вместила в себя курёхинскую команду и телевизионщиков, специально для которых, собственно, все действо и было организовано.

Команда была представлена во всей красе: Гребенщиков, Цой и Титов на гитарах и бас-гитаре, струнная секция – Гаккель и Райскин¹⁹² на виолончелях, Диканьский на скрипке, Кондрашкин на барабанах, Чернов на саксофоне и самая многочисленная индустриальная секция – Тимур, Африка, Гурьянов и еще пяток их товарищей. Именно от индустриалов исходил и наибольший грохот и самый яркий визуальный эффект. Курёхин с голым торсом отчаянно дирижировал. В кульминационный момент Густав скинул с себя излюбленную майку, в которой он неизменно появлялся что в «Кино», что в «ПМ», переделся в строгий черный костюм с галстуком-бабочкой и неумело, но страстно запел неаполитанскую песню на итальянском языке. Вокальную эстафету у него перехватил Диканьский с самой что на есть кондовой советской эстрадной песней «А ты люби меня такой...». Веселье было безудержным и совершенно отвязным.

42-минутный фильм отнюдь не сводился к фиксации курёхинских музыкальных экстравагантностей. Как и остальные выпуски 12-серийного цикла он должен был представить не только яркую личность, но и определенный тип советского человека – в данном случае представителя художественного андерграунда, артиста-музыканта, живущего и действующего не столько против, сколько вне сложившегося в стране уклада.

Британские зрители увидели Курёхина на прогулке на пляже с женой Настей и полугодовалой дочкой Лизой, в мастерской нашего друга художника Толи Белкина¹⁹³, где друзья вели абсурдистскую беседу о трагически вымирающих в городе Ленинграде лемурах, за ужином в доме-музее «Битлз» главного битломана страны Коли Васина, за просмотром унылых официальных новостей советского телевидения.

Показал себя Курёхин не только как лидер «ПМ», но и как рок-музыкант – в качестве аккомпаниатора Кинчеву с его двумя первыми и главными хитами – «Экспериментатор» и «Соковыжиматель». Да, Курёхин сыграл – и сыграл блестяще – на студийной записи этих двух песен из дебютного альбома «Алисы». Но тем не менее появление Кинчева в фильме о Курёхине в таком же, как и на Петра Лаврова, специально для Би-би-си сконструированном домашнем музицировании с Курёхиным за клавишами с двумя ближайшими приближенными: Титовым на басу и Африкой на каком-то подобии барабанов выглядело явно искусственным, притянутым за уши. В конце концов у Кинчева была своя «Алиса», для записи которой Курёхин лишь однажды был приглашен в качестве сессионного музыканта.

Кинчев даже что-то говорил в камеру, как говорили Африка и снятый уже в Лондоне Лео Фейгин.

Но главное содержание было, разумеется, в длинном обстоятельном интервью с Курёхиным, которое прошло через весь фильм. Интервью серьезное, вдумчивое, откровенное, без привычного стеба и без рисовки. Он говорил о своих корнях в опере и оперетте, о любви к роялю – «большому, черному, белому», не преминув все же вставить и любимую «телегу» о рояле как «умирающем инструменте», о бессмысленности учебы в официальных советских музыкальных учебных заведениях, о косности и непробиваемости официальных концертных организаций, о скудости средств на жизнь, но вместе с тем и об отказе от каких бы то ни было компромиссов. Впрочем, нет, без привычного стеба-ерничанья все же не обошлось: с самым серьезным лицом он рассказывал об изобретенной им системе дирижирования, хорошо извест-

¹⁹² Борис Райскин (1963–1997) – виолончелист, выпускник Ленинградской консерватории. Постоянный участник «Поп-Механики». В 1989 году эмигрировал в США, где сразу же активно включается в жизнь нью-йоркского джазового авангарда. Сразу после смерти Курёхина в 1996 году загорается идеей провести Международный интердисциплинарный фестиваль имени Сергея Курёхина – SKIIF. Первый фестиваль усилиями Райскина прошел в Нью-Йорке в январе 1997 года. В марте того же года Борис покончил с собой.

¹⁹³ Анатолий Белкин (род. 1953) – художник, один из самых ярких представителей ленинградского неофициального искусства. Близкий друг Сергея Курёхина. С 1999 по 2005 гг. – главный редактор глянцевого журнала «Собака».

ной его музыкантам: «если я подпрыгнул задрал вверх левую ногу – надо играть Шостаковича, а если правую – то играть надо джаз».

Зато какой грустью, несвойственной ему обреченностью, меланхоличной печалью и даже пессимизмом звучали его слова о перспективах и возможностях выступления за границей:

«Я просто не нахожусь в системе. Когда какой-то фестиваль прислал приглашение композитору Сергею Курёхину, то поскольку я не член Союза композиторов, им просто ответили, что такого композитора не существует. Еще год назад я считал, что самое важное для русского музыканта – это ездить за рубеж. Сейчас я уже даже не знаю, что делать... Нет, я с удовольствием бы ездил на Запад... Наверное... Но это все проблематичнее и проблематичнее становится... Я не думаю, что мне когда-нибудь удастся послушать живьем тех музыкантов, которых я знаю много лет по пластинкам... Жалко... Время уходит...»

Эта грусть и это отчаяние были, впрочем, сиюминутными. Сергей никогда не сдавался, никогда не терял надежды и делал все, чтобы сломать стоявшие на его пути преграды. Фильм из серии Би-би-си «Товарищи» стал одним из самых мощных таранов, которые в конце концов пробили-таки брешь в железном занавесе.

«Насекомая культура» и Киверпуль

В том же 1985 году, когда Ричард Дентон и Оливия Лихтенстайн снимали в Ленинграде для телевидения Би-би-си фильм с Курёхиным, их соотечественник молодой ливерпульский художник, историк и теоретик искусства Колин Фаллоуз, увлеченный исследователь авангарда начала XX века, собирал малоизвестную даже специалистам музыку футуристов и дадаистов: Антонио и Луиджи Руссоло, Хьюго Баля, Тристана Тцара, Курта Швиттерса, Артура Онеггера. Основав с помощью своего приятеля Питера Фулвелла небольшую фирму по изданию пластинок «ARK», он опубликовал собранную им компиляцию под названием «Dada For Now». Само название пластинки – «Дадаизм для наших дней» – свидетельствовало о пафосе энтузиастов в поиске связей между радикализмом прошлого и современностью.

Каково же было удивление, восторг и воодушевление Фаллоуза, когда спустя буквально несколько месяцев эту самую связь он обнаружил прямо на экране своего домашнего телевизора. Курёхинская «Поп-Механика» – дерзкая, абсурдистская, бросающая вызовы всем канонам, даже уже устоявшимся канонам авангарда, – была именно тем, что он искал. Особенно вдохновился Фаллоуз тем, что неведомые ему арт-хулиганы были родом из того самого Петербурга, где творился столь близкий его душе и сердцу русский футуризм, где в 1913 году была поставлена легендарная авангардно-футуристическая опера «Победа над Солнцем», где расцвел предельно родственный дадаизму по духу русский авангард.

Фаллоуз немедленно связался с создателями фильма, получил от них необходимые контакты и вскоре уже был в Ленинграде. Как истый ливерпулец, он очаровался Васиным и его домашним музеем «Битлз», но больше всего его конечно же интересовал Курёхин. Когда же выяснилось, что ближайшие курёхинские друзья Тимур Новиков и Африка в продолжение идей футуризма основали «Клуб друзей Маяковского», он понял, что попал в точку и немедленно предложил Курёхину релиз на только что основанной ARK Records. Уговаривать Курёхина не нужно было, и хотя в Британии у него уже был издатель – Leo Records – расширение охвата, дальнейшая экспансия всегда были его целью, тем более, что несколько иной эстетический уклон Фаллоуза и его лейбла позволял выйти за пределы привычного нового джаза и попробовать себя в совершенно иной музыкальной сфере. Фаллоуз обрисовал Курёхину свое видение идейно-эстетического содержания новой работы – связь не только и не столько с дадаизмом, сколько с революционным пафосом советского авангарда 20-х годов.

В различные периоды своей бурной и переменчивой жизни Сергей Курёхин неоднократно искренне и самозабвенно увлекался тем, что делает тот или иной из его друзей или же просто попадавших в поле его зрения творческих людей, и немедленно начинал с ними теснейшее сотрудничество. Таких соратников-партнеров у него было великое множество, и каждый из них занимал определенный этап в творческом и человеческом развитии самого Курёхина. Как правило все же, в процессе создания того или иного арт-продукта, роль этих партнеров для него самого была подчиненной, они были лишь краской, необычным ходом, штрихом или методом в его собственной уникальной вселенной. Исключения чрезвычайно редки, и одним из таких исключений стал творческий союз с группой «Новые композиторы», который Курёхин и предложил Колину Фаллоузу для релиза на ARK Records.

Составлявшие группу Игорь Веричев и Валерий Алахов принадлежали к кругу вскормленных и поддерживаемых Тимуром Новиковым «Новых художников» – название группы демонстративно отражало и подчеркивало родство. Веричев был одним из участников той самой индустриальной секции, которая грохотала железом в вошедшем в фильм Би-би-си поп-механическом шабаше на улице Петра Лаврова. Их подход к музыке и метод звукотворчества, пожалуй, в самом чистом виде воплощали дух «новых» в музыке.

Принцип построения музыкального материала был чисто коллажным, а главным инструментом была студия. Веричев работал звукорежиссером в студии звукозаписи Малого драматического театра в Ленинграде, что дало им практически неограниченный доступ не только к пусть по западным меркам примитивной, но по советским вполне профессиональной студийной аппаратуре, но, что было не менее важно, и к залежам архивов звукозаписи – фрагментам спектаклей, кинофильмов, радиопередач, эстрадной музыки.

Нужно учитывать, что тогда не существовало еще ни цифровой, ни сэмплерной техники, и на примитивных аналоговых магнитофонах скромного областного театра «Новые композиторы» сумели создать невероятно впечатляющий для начала 1980-х годов соц-артовский коллаж, включая в актуальный музыкальный текст цитаты и клише из аудио-мира советского прошлого. Строившие свои опусы примерно в это же время и примерно на таком же приеме московские «Мухоморы»¹⁹⁴, как истинные концептуалисты, были слишком, даже нарочито немзыкальны. В подобной технике «Новые композиторы» выступили пионерами, и чуткий ко всему свежему и новому Курёхин немедленно привлек их к сотрудничеству.

Сочетание придуманного «Новыми композиторами» метода обработки материала с композиционным мышлением Курёхина и породило переданный для издания в Ливерпуль альбом «Insect Culture» («Насекомая культура»). Этот альбом, наряду с вышедшим практически в то же время на Leo Records «Introduction in Pop Mechanics», стал первым, где в качестве исполнителя значилась «Популярная Механика». Записанная годом раньше, в 1984 году, в Новосибирске «Pop-Mechanics № 17» вышла на Leo годом позже – в 1988-м.

Полотно «Насекомой культуры» представляет собой подобранные, обработанные и смонтированные Веричевым, Алаховым и Курёхиным звуковые коллажи из советских радиопередач, театральных спектаклей и кинофильмов с до боли знакомыми каждому советскому человеку словами, фразами, интонациями, ритмами и мелодиями. Расчлененные на мельчайшие составные элементы, а затем заново собранные и препарированные фрагменты иногда звучат как чисто авангардистская звуковая поэзия¹⁹⁵, иногда почти как дискотечная музыка. Предзаписанные и смонтированные куски органично вплетены в придуманную и исполненную Курёхиным разнообразную, нередко контрастную музыкальную фактуру. Они взрываются, перемежаются синтезаторными пассажами, и на все это в специально определенных местах композитор накладывает саксофонные соло Игоря Бутмана. Именно Бутман солирует и в знаменитом «Тибетском танго» – курёхинской пьесе, вошедшей в альбом «Аквариума» «Радио Африка» и включенной Курёхиным в «Насекомую культуру». Для меня «Насекомая культура» – одна из самых интересных и самых удачных записей Сергея Курёхина.

Название пластинки было навеяно вышедшим в 1986 году альбомом The Insect Musicians близкого по духу и Курёхину, и Фаллоузу новозеландского музыканта и композитора Грэма Ревелла, лидера индустриально-электронной группы SPK¹⁹⁶.

Оформление пластинки Колин Фаллоуз как специалист по изобразительному искусству взял на себя. На яблоке одной из двух сторон винилового диска была помещена найденная им в одной из ученых книг по биологии фотография со следующим текстом: *«Если в среду так называемых армейских муравьев, от природы слепых и способных распознавать друг друга лишь по запаху и прикосновению, поместить круглый предмет – например, тарелку, – то они*

¹⁹⁴ «Мухоморы» – созданная в конце 1970-х арт-группа московских художников-концептуалистов в 1981 году записала свой единственный альбом «Золотой диск».

¹⁹⁵ Звуковая поэзия (sound poetry) – форма искусства на стыке поэзии и музыки, зародилась в практике футуристов и дадаистов начала XX века. В 1980-е годы стала развиваться разновидность звуковой поэзии, получившая название text-sound (текст-звук), оказавшая большое влияние на творчество Лори Андерсон. Мы познакомились с современной звуковой поэзией благодаря контактам с ROVA и их друзьями-поэтами. В частности пластинка American Text-Sound Pieces была для Курёхина одной из любимых.

¹⁹⁶ SPK – австралийская группа индустриальной и шумовой музыки, существовала с 1978-го по 1988 год.

начнут идти по кромке диска в бесконечном марше до тех пор, пока не потеряют сознание и не умрут». Это высказывание, вместе с фотографией циркулирующих вокруг сердцевинки пластинки в бесцельном круговом движении муравьев, идеально – и эстетически, и идеологически, и по дизайну – вписалось в оформление пластинки с названием «Насекомая культура». На вторую сторону пластинки пошел (конечно же!) черный квадрат в белой окружности диска. А на обороте пластинки Фаллоуз красным шрифтом напечатал высказывание Эль Лисицкого: «Пусть свержение старого мира будет запечатлено на ладонях ваших рук».

Получившийся в результате музыкально-идейный эстетический продукт увидел свет летом 1987 года. Без внимания британской прессы он не остался. «Череда шумов представляет собой нечто общее между Бартоком, Art Ensemble of Chicago и ранними Residents¹⁹⁷», с почтительным интересом написал критик «Melody Maker». «New Musical Express» в рецензии на пластинку написал, что ««Популярной Механике» удалось проникнуться духом дадаизма и возродить его гораздо ближе к оригиналу, чем это сделали тогда популярные, но эксплуатировавшие лишь модную образность дадаистов и футуристов Art of Noise¹⁹⁸ и Cabaret Voltaire¹⁹⁹». А журнал «Underground» был лаконичен: «Великолепная пластинка, шедевр».

Воодушевленный успехом, Колин Фаллоуз в одном из интервью провозглашал: *«Дух дадаизма несомненно жив, хоть и некоторые формы, которые он принимал в свое время, сейчас уже остались лишь в памяти. Кое-кто воспринимает дадаизм как законченную форму, практически не отдавая себе отчета в тех идеях, которые стояли за возникновением этой формы. „ARK“ хотела бы спроецировать идеи дадаизма в 1980-е годы, и, как нам кажется, „Популярная Механика“ вполне воплощает эту традицию. Сами себя они воспринимают как наследников духа Маяковского, Родченко и всего русского футуризма. Но самое важное в „Популярной Механике“ вовсе не тот факт, что она представляет собой работающую в условиях российского культурного подполья группу. Их музыка чрезвычайно интересна сама по себе и бросает вызов всему тому, что делается на Западе»*.

Стратегия шоу-бизнеса предполагала дальнейшее наступление. Фаллоуз и Фулвелл подготавливали танцевальный ремикс для выпуска на сингле, который тогда так и не увидел свет. К счастью, запись сохранилась, и при переиздании альбома на SoLyd Records в 1998 году, уже после смерти Курёхина, продюсер Андрей Гаврилов включил ее в компакт-диск в качестве бонус-трека.

Разворачивавшиеся тем временем в СССР в полный рост перестройка с гласностью сделали вполне реалистичным то, что еще буквально годом-двумя ранее казалось Курёхину «все проблематичнее и проблематичнее». Первый раз Курёхин выехал за границу – в соседнюю Финляндию – уже в том же 1987 году, когда «Насекомая культура» увидела свет в Британии. Разумеется, Фаллоуз с Фулвеллом мечтали, чтобы «Поп-Механика» выступила в их родном Ливерпуле. Поддержка – иногда даже невольная – поступала с самых неожиданных сторон. В конце мая 1988 года президент Рональд Рейган, выступая во время визита в Москву перед студентами МГУ, заявил, что мечтает «о мире без границ, мире, где рок-группы из России смогут путешествовать в Ливерпуль без паспортов». Почему американский президент в качестве места назначения российских групп назвал именно английский Ливерпуль – бог весть! Возможно, просто потому, что ассоциации в его сознании были незатейливы и прямолинейны. Рок – это Битлз, Битлз – это Ливерпуль.

¹⁹⁷ The Residents – американская группа авангардного рока.

¹⁹⁸ The Art of Noise – популярная в первой половине 1980-х годов британская авангардно-электронная группа, позаимствовавшая свое название из написанного композитором Луджи Русоло в 1913 году исторического манифеста музыкального футуризма «L'arte dei rumori» («Искусство шумов»), или по-английски «The Art of Noises».

¹⁹⁹ Британская экспериментально-электронная группа Cabaret Voltaire назвала себя в честь цюрихского кабаре «Вольтер» – излюбленного места встреч дадаистов, где по иронии судьбы имел привычку попивать кофе во время своей швейцарской эмиграции и Владимир Ульянов-Ленин.

Железный занавес был сломан, оставалось только добыть денег. В атмосфере всеобщей гласностно-перестроечной эйфории, которой Запад был охвачен в конце 1980-х годов, сделать это было несложно, более того официальное приглашение и финансирование тура обеспечил городской совет Ливерпуля, и в феврале 1989-го поп-механический десант в полном составе, с «Новыми художниками», высадился на родине Beatles.

Ливерпульский аэропорт тогда еще не носил имя Джона Леннона, но, когда музыканты спустились с трапа самолета, саксофонист «Поп-Механики» Михаил Костюшкин стал на колени и поцеловал священную ливерпульскую землю – трогательный исторический момент был запечатлен в телерепортаже Би-би-си.

Концерт в грандиозном концертном зале Святого Георгия – величественном здании викторианской архитектуры, главном и самом торжественном зале Ливерпуля – проходил по всем поп-механическим законам. Сцена в полном соответствии с чутко уловленной еще недавними нон-конформистами-антисоветчиками западной перестроечной модой на советскую символику была украшена красными знаменами и огромным портретом Леонида Ильича Брежнева, которому салютовал облаченный в советскую военную форму Африка. Курёхин, разумеется, не мог упустить редкую возможность поиграть на большом органе, а на сцене был выстроен полный набор звуковых и визуальных контрастов, которые по заказу ненасытного Курёхина удалось наскрести в Ливерпуле: известные местные рок-группы Echo and the Bunnymen и The Christians, оркестр ирландских волынщиков, греческий исполнитель на бузуки, вознесенный куда-то под потолок чернокожий госпел-певец, красующийся в виде античной скульптуры полуобнаженный атлет, модели в экстравагантно-абсурдистских костюмах Сергея Чернова, жадно поедающие цветы Тимур и Африка, струнный квартет, и оркестр аккордеонистов в составе двадцати человек.

Рецензент Guardian окрестил происходящее «божественным безумием». Это определение максимально точно описывает и «Поп-Механику», и самого Курёхина, и неустанно, в том числе и в ливерпульских интервью, декларируемое им «безумие» – как главное и содержание и главный метод своего творчества. И не случайно, конечно, именно его – Divine Madness – Лео Фейгин выбрал в качестве названия и для снятого годом позже для Четвертого канала британского телевидения фильма о Курёхине, и для изданной на Leo Records в 1997 году, через год после смерти артиста, четырехдисковой курёхинской антологии.

Кроме грандиозного поп-механического буйства в зале Сент-Джордж-холл Курёхин сыграл еще и сольный фортепианный концерт в ливерпульской галерее «Bluecoat» в окружении организованной там тем же Колином Фэллоузом выставки «Новых художников». Запись этого концерта под названием «Sergey Kuryokhin Liverpool» издала в 2000 году московская «SoLyd Records».

Америка – Нью-Йорк, Knitting Factory и Джон Зорн

Первая поездка «ПМ» за границу в 1987 году в Финляндию прорвала десятилетиями казавшуюся непреодолимой заправду, и приглашения из Европы – Стокгольм, Западный Берлин, Ливерпуль – посыпались одно за другим. Однако все эти успехи не могли затмить острой, насущнейшую потребность покорить Священный Грааль, Америку – родину джаза, блюза и рока, мекку современной музыки. Тем более, что покорением этим был уже вовсю занят Гребенщиков.²⁰⁰

Осенью 1988 года Курёхин впервые отправился в Америку. В это же время там оказался и я. И, хотя ехали мы не вместе, да и там вместе проводили далеко не все время, организованы обе поездки были одними и теми же людьми, и несколько раз в течение трех-четырехмесячного турне пути наши в разных городах США пересекались. Расскажу поэтому преимущественно о том, что видел и чему был свидетелем сам, или же о чем слышал непосредственно от самого Сергея.

Радовался он Америке как ребенок. Причем радовался всему – кока-коле, которую поглощал в невероятных количествах, неведомым у нас гамбургерам, не говоря уже о музыкальных клубах, людях, встречах, бесконечных интервью и концертах.

Деньги на поездку в Фонде Сороса пробила наша общая знакомая Джеки Окс, сестра Ларри Окса из ROVA Saxophone Quartet, а решением чисто логистических проблем – размещения и переездов из города в город – занимались Джон Баллард и Стив Булей из базировавшегося в мормонской Юте, в городе Солт-Лейк-сити, концертного бюро «Space Agency».

Каким образом эти простые нормальные парни из американской глубинки угодили в историю с советским джазом, да еще и авангардным, для меня до сих пор остается загадкой. Никакой авангард – ни американский, ни тем более советский – они не знали и не слушали. Булей, впрочем, был русофил, учил в университете русский язык и любил джаз. В 1986 году «Space Agency» на волне европейского успеха ганелинского трио организовало им турне по Канаде и США и даже создало лейбл «East Wind Records», на котором наряду с ганелинским «Poï Segue» переиздали еще с полдюжины пластинок советского джаза – Игорь Бриль, ансамбль «Бумеранг» и т. п. Теперь агентство называется «MagicSpace», оно по-прежнему занимается промоутерством и управляют им по-прежнему те же Джон Баллард и Стив Булей. Еще лет десять назад они видимо по инерции сохраняли интерес к России, ограничивался он, правда, старыми, изведенными и надежными именами вроде ансамбля Александрова и Мариинского театра. Теперь же и того нет, и «MagicSpace» занят самым что ни на есть мейнстримом американского шоу-бизнеса: мюзиклы, цирковые шоу и обладающие универсальной притягательностью поп-группы типа Fleetwood Mac.

Как бы то ни было, тогда ребята из агентства нам вовсю помогали, и помощь эта оказалась очень даже кстати – курёхинское турне было некоммерческим, ни одного большого концерта не планировалось, и полагаться и Курёхину, и мне приходилось исключительно на друзей и знакомых. Впрочем, недостатка в доброжелательности и гостеприимстве мы несколько не испытывали – Советский Союз был в моде, мы только и слышали: glasnost, perestroika, Gorbachev. Пожалуй, самым большим символом и знаком того, что мы – то есть СССР – прочно вошли в пантеон популярной культуры, был увиденный мною где-то в самом заурядном баре примечательный бильярд-автомат – знаменитый pinball, который мы знали исключительно как игру, в которой преуспел слепо-глухонемой мальчик Томми, герой одноименной рок-оперы The Who. Бильярд этот был разукрашен всевозможными реальными и вымышленными героями,

²⁰⁰ В течение всего 1988 года БГ записывал в США свой первый альбом для фирмы CBS, вышедший в свет в июне 1989 года под названием Radio Silence.

и каково же было мое удивление, когда рядом с Бэтманом, Дракулой, Кинг-Конгом, Элвисом Пресли, Мэрилин Монро и прочими иконами масскульта я увидел пятнистую лысину нашего Михаила Сергеевича.

Особой нужды друг в друге мы не испытывали – у каждого хватало собственных контактов, связей и дел. О Сергее я и вовсе не говорю – его встречали как героя. Но даже мне хватало ангажементов – лекции, выступления, презентации, интервью и т. п. Взаимную пользу от совместного пребывания в том или ином месте мы с Курёхиным, тем не менее, извлекали. Его английский был тогда еще вполне рудиментарным, и моя помощь в переводе часто была очень даже необходима. Я же благодаря этому попадал в ситуации и знакомился с людьми, до которых иначе не добрался бы.

Помню нашу совместную экскурсию в Массачусетский Технологический институт – в его самые передовые, занимающиеся конструированием компьютерного звука лаборатории. Я в этом мало что понимал; Курёхин, кажется, немногим больше, но все равно было ужасно интересно.

Люди, впрочем, попадались самые что ни на есть разные. Конечно же, были друзья, единомышленники. В Сан-Франциско нас тепло, как старых друзей, встречали музыканты из саксофонного квартета ROVA, с которыми познакомились еще в 1983 году, когда по приглашению нашего Клуба современной музыки они совершили полупартизанское турне Москва – Ленинград – Рига. Еще был наш друг джазовый критик Говард Мандел, тоже неоднократно приезжавший в Ленинград в ту пору, когда там в генконсульстве США трудился дипломатом его родной брат Ларри. Говард был к тому времени нью-йоркским фрилансером, но за спиной у него лежали несколько лет работы главным редактором джазового журнала «Down Beat» в родном Чикаго. «Down Beat» пусть и не был бесспорной вотчиной любимого нами авангарда, но считался самым авторитетным, самым известным и самым почитаемым джазовым журналом в мире. Ну а сегодня Говард и вовсе президент Международной Ассоциации джазовых журналистов. Круг Говарда представлял для нас особый интерес – он знал всех нью-йоркских музыкантов и был завсегдатаем всех клубов, сами названия которых звучали для нас как музыка: «Blue Note», «Village Vanguard», «Sweet Basil», «Fat Tuesday» и, конечно же, «The Knitting Factory».

Впрочем, такое единство и понимание ждали нас отнюдь не всегда и не везде. Особенно курьезные случаи происходили где-нибудь в среде далеких от музыки людей – скажем, на приеме в мэрии какого-нибудь маленького городка или при посещении того или иного учебного заведения. Так или иначе, но нас представляли как людей джаза, а джаз для нормального, не вникающего в тонкости стилистических и эстетических различий американца – цельная, настоящая, хорошая американская музыка; музыка Луи Армстронга и Каунта Бейси; музыка, которую по воскресеньям в городском саду играет оркестр местного колледжа, с чьими музыкантами нас непременно хотели познакомить. Мы кое-как, с переменным успехом, отбивались.

Ну а из тех фигур, знакомств и контактов, встреч с которыми ждали и к которым стремились, особое место занимал Джон Зорн. Я уже писал, насколько важную роль в становлении курёхинского музыкального мировоззрения и общего подхода к музыке сыграл этот музыкант. Отношение к нему у Курёхина было в высшей мере уважительным, очень заинтересованным, но без трепета – все же они практически ровесники, и Сергей не без оснований считал, что к моменту встречи он в своей области достиг не меньшего, чем Зорн. Зорн, в свою очередь, тоже, разумеется, был наслышан о Курёхине. Что он думал на самом деле, я, конечно же, не знаю, но интерес с его стороны был неподдельный.

Мы встретились где-то в районе Нижнего Ист-Сайда, где жили практически все музыканты нового джаза, и где останавливался и я – у того же Говарда Мандела. Курёхин тоже жил поблизости – он тогда, кажется, обосновался в прекрасном лофте Кэрл Окс, еще одной сестры Ларри Окса.

Втроем с Зорном мы долго гуляли по мягкому октябрьскому Манхэттену и бесконечно говорили. Я выступал главным образом в роли переводчика, лишь изредка позволяя себе вставить то или иное замечание. Говорили так же, как и мы с Сергеем десятилетием раньше, об общих музыкальных интересах и пристрастиях. Зорн, о чем мы прекрасно знали, – меломан и музыкальный эрудит под стать, если не почище Курёхина. Разговор изобиловал самыми разнообразными именами из самых экзотических областей музыки – от тогдашнего новейшего и самого яркого увлечения Зорна, английской группы Napalm Death, игравшей довольно страшный хардкор-дэт-метал, до музыки к мультфильмам Диснея, от полузабытого пианиста би-бопа Херби Николса до общего кумира Джона Кейджа.

Из этой неистощимой общности интересов, как казалось, должна была легко и неизбежно вырасти взаимная симпатия. Но легкости не было. Напряженность не проходила. Необоримое обаяние, которое Курёхин обычно по желанию мог включать и использовать как неотразимое оружие, на сей раз он использовал в лучшем случае вполсилы. Точно так же настороже был и Зорн. На следующий день им предстояло играть вместе на сцене клуба «The Knitting Factory», и, как бойцы накануне схватки, они будто не хотели раскрывать друг перед другом все карты.

В конце концов, Зорн пригласил нас к себе домой, где оба мы – сами меломаны и коллекционеры – испытали настоящее потрясение. Жил Зорн тогда в небольшой квартирке там же, в Нижнем Ист-Сайде. Все без исключения стены, включая кухню (ванной комнаты не было, ванна стояла посреди кухни), от пола до потолка были уставлены полками с пластинками. Это произвело на нас впечатление даже более шокирующее, чем необъятное изобилие пластинок в соседнем «Tower Records»²⁰¹. Здесь не было хлама, все было отобрано безукоризненным вкусом хозяина. С особым увлечением Зорн рассказывал о новом проекте Naked City, в котором он пытался вместить все свои бесконечные и безграничные музыкальные увлечения в жесткий формат традиционной рок-группы – подход невероятно близкий собственным устремлениям Курёхина. При расставании, однако, он лишь подчеркнул напряженность, не подарив, в отличие от уже сложившейся в общении музыкантов привычки, ни одного своего CD. Он лишь порекомендовал нам специализированный магазин новой музыки «Third Ear» где-то в Сохо, где, как он сказал, если мы сошлемся на него, то получим у хозяина скидку.

Клуб «The Knitting Factory», где проходил концерт, для нас был что для правоверного мусульманина Мекка. Хотя открылся он всего лишь за год с небольшим до нашего приезда в Нью-Йорк – в 1987 году, – но за это время небольшое кафе с баром на первом этаже и крохотной сценой в зальчике мест на 50 на втором превратилось в главное место всей даунтаун-ской авангардной нью-йоркской тусовки. Способствовали тому несколько факторов. Во-первых, идеальное месторасположение. Хаустон-стрит называют еще нулевой, потому что именно от нее вплоть до 250-х или 260-х где-то далеко на севере, в Бронксе, начинается отсчет номерных нью-йоркских улиц. Нулевая Хаустон отделяет две «деревни» – Ист-Виллидж на восток и Вест-Виллидж (которую также называют Гринвич-Виллидж) на запад от Бродвея – от расположенного южнее Сохо. В отличие от распространенного заблуждения, название нью-йоркского Сохо с его лондонским тезкой объединяет лишь случайное совпадение. SoHo в Нью-Йорке – это всего лишь аббревиатура South of Houston, то есть южнее Хаустон-стрит. Нижний Ист-Сайд, как я уже писал, был тогда средоточием всяческого авангарда, Сохо – местом художественных галерей, а Гринвич-Виллидж с его куда более старыми, восходящими еще к 1920-м годам традициями и вовсе считается классическим обиталищем нью-йоркской богемы. Из всех этих районов до Knitting Factory было рукой подать, и место очень быстро превратилось в культовое. В первые недели своего пребывания в Нью-Йорке я торчал там практически каждый вечер, познакомился там благодаря своему главному нью-йоркскому Вергилию Говарду

²⁰¹ Tower Records – крупнейшая в мире сеть розничных магазинов по торговле пластинками, компакт-дисками и сопутствующими товарами. Существовала с 1960 по 2008 гг.

Манделу со многими музыкантами, критиками, продюсерами. В том числе и с основателем и владельцем клуба – небольшого роста молодым еврейским парнем по имени Майкл Дорф. Дорф оказался человеком не только с хорошим знанием и чутьем в области новоджазового авангарда, но и предприимчивым бизнесменом. Очень скоро записанные в клубе концерты стали издаваться на одноименном лейбле, и спустя несколько лет Knitting Factory в прежнем месте перестал помещаться и переехал дальше на юг – в район южнее Чайнатауна под названием Трайбека. Именно там, в новом Knitting Factory, проходили в январе 1997 года главные концерты первого, организованного Борей Райскиным фестиваля памяти Курёхина – Sergey Kuryokhin International Interdisciplinary Festival, который впоследствии стал называться короткой и звучной аббревиатурой SKIF.

Тогда же, в октябре 1988-го, в день концерта крохотный зальчик еще старой Knitting Factory был набит битком. Собрались все наши весьма многочисленные нью-йоркские друзья; немало публики пришлось послушать полупролегиандного русского пианиста в дуэте с лидером нью-йоркского даунтауна.

Признаюсь, что метафора о бойцах накануне схватки, с помощью которой я описал встречу двух музыкантов накануне, пришла мне в голову исключительно по результатам этого концерта. Это был не диалог, как обычно происходит и как на самом деле принято в музыке свободной импровизации (а ничто другое они играть не могли, ибо встретились на сцене впервые, и ничего оговорено заранее не было, да, впрочем, и не должно было быть – в конце концов, оба считались мастерами жанра), а именно поединок. Причем роль активно, агрессивно наступающей стороны, к полному недоумению и Зорна, и немалой части публики, взял на себя именно Курёхин. Характерные и ставшие уже за десятилетия привычными для музыки свободной импровизации зорновские саксофонные фразы Сергей взрывал, нарочито ломал то вальсом, то танго, то иной, не менее шаблонной и привычной для поп-механического мышления, но в данном контексте казавшейся совершенно неуместной структурой. Причем делал это неумолимо, на протяжении всего сета, не желая ни на йоту уступить Зорну и пойти по принятому и, разумеется, прекрасно знакомому обоим музыкальному маршруту. В довершение всего Курёхин залез под рояль, перевернулся на спину и поднял его ногами. Публика только охнула, когда он резко отпустил рояль и крышка с грохотом захлопнулась.

Ошарашенный Зорн бежал, сославшись на неотложные дела и не оставшись даже для дежурного обмена любезностями. Курёхин мог чувствовать себя победителем, но настроение вокруг было не очень радостным. Американцы, отнесшиеся к нему со всей душой, искренне недоумевали, почему вдруг он решил повести себя на сцене именно так.

Эпизод этот, впрочем, не помешал уже спустя полгода Курёхину и Зорну спокойно музицировать вместе в Японии, куда Курёхин отправился в составе с Чекасиным, Тарасовым и Пономарёвой. Там к ним присоединились, помимо Зорна, Билл Лазвелл и несколько японских музыкантов. Впрочем, и там органическое музыкального единство не сложилось. Фрагменты этих записей под именем Валентины Пономарёвой были изданы в 1991 году Leo Records. Затем в 2000 году Пономарёва переиздала их вновь с посвящением Курёхину, а в 2012-м московская «SoLyd Records» выпустила двойной альбом из ранее не опубликованных записей того турне под названием «Sergei Kuryokhin Japan».

Вернемся, однако, в Америку осени 1988 года. Агрессивное, ущемленное поведение Курёхина в «поединке» с Зорном коренилось в очень сложном психологическом состоянии, в котором он пребывал тогда. В Америку он приехал уже во вполне зрелом – тридцать четыре года – возрасте. За плечами у него был статус практически звезды в советском новом джазе, определенное признание в Европе и решимость покорить теперь и эту самую Америку. Именно покорить – не долго, медленно и упорно вписываться в существующую среду и структуры, а действовать способом, который Сергею был известен как никому и до сих пор действовал безотказно. То есть, идти напролом, с дерзким вызовом, наперекор всем ожиданиям. Ломать

традиции, в том числе и традиции авангарда. Утверждать себя не только и не столько в качестве мастера – это должно было стать очевидным с первого же его фортепианного пассажа, – сколько в качестве уникального, дерзкого, ни на кого не похожего, заставляющего всех дружно охнуть от изумления и восхищения художника.

Америка – Вашингтон и конкурс Телониуса Монка

Тем же состоянием я объясняю и случившийся двумя неделями позже провал на пианистическом конкурсе имени Телониуса Монка²⁰².

Конкурс – теперь считающийся самым престижным джазовым конкурсом Америки – был основан всего лишь за год до нашего там появления и в 1988 году проводился всего лишь во второй раз. Проводил его созданный в Вашингтоне в 1986 году Институт Телониуса Монка. Великий пианист умер всего четырьмя годами ранее, умер в нищете, в доме приютившей его «джазовой баронессы» Панноники де Кенигсвотер²⁰³. Появление Института Монка в столице США стало одним из первых признаков стремительно набиравшего в конце 1980-х годов обороты движения за институциональное признание джаза американским истеблишментом.

Во главе этого движения – пока не столько организационно, сколько эстетически и идейно – стоял Уинтон Марсалис²⁰⁴ – тогда еще совсем молодой, а теперь уже признанный мэтр и глава находящейся на финансировании государства организации «Jazz at Lincoln Center». «J@LC», как его сокращенно называют в Америке, – целый джазовый институт с обширной концертной и образовательной программой в нью-йоркском Линкольн-центре, самой сердцевине культурного истеблишмента главного города Америки. Идеология Марсалиса и его единомышленников поначалу была сугубо консервативной, охранительной. Чтобы утвердиться на официальном небосклоне американской культуры и, главное, получать государственные субсидии наравне с лучшими симфоническими оркестрами страны или «Метрополитен-опера», нужно было доказать классичность джаза как подлинно американской музыки. Лишь совсем недавно, уже в 2010-е годы, все доказав и прочно утвердившись, «J@LC» смог позволить себе большую терпимость и начал милостиво включать в свои программы не только – пока они еще были живы – последних классиков фри-джаза (Орнетт Коулмен, Сесил Тэйлор), но и более молодое поколение мыслящих скорее в авангардном ключе музыкантов. За минувшие с тех пор три десятилетия острота противостояния между традиционалистами и авангардистами сильно снизилась – выяснилось, что точек соприкосновения куда больше, чем поводов для конфликта. Тогда же, в конце 1980-х, разделявшая два лагеря эстетическая и идеологическая пропасть казалась непреодолимой, и я прекрасно помню, как наши американские друзья-единомышленники горячо и нервно обсуждали консервативную контрреволюцию, подлинное наступление реакции в джазе. Причем не только друзья-единомышленники. Даже солидная и вроде бы нейтральная к внутриджазовым идейным спорам и разногласиям «New York Times» вынуждена была отреагировать на наступление Марсалиса большой статьей под заголовком «Контрреволюция в джазе».

В таких условиях никому из пианистов-авангардистов, тем более, не имеющих солидной джазовой подготовки, не пришлось бы и в голову пытаться со своей музыкой идти на конкурс Монка.

²⁰² Телониус Монк (1917–1982) – американский джазовый пианист и композитор, обладавший уникальным, полным диссонансов и нестандартных «рваных» композиционных ходов джазовым стилем. Считается одним из крупнейших новаторов в истории джаза.

²⁰³ Панноника де Кенигсвотер (1913–1988) – британская аристократка из рода Ротшильдов. Во время Второй мировой войны участвовала во французском движении Сопротивления. В 1951 году переехала в Нью-Йорк, где в качестве мецената стала активно поддерживать джазовых музыкантов, за что получила прозвище «джазовая баронесса». Ей посвящены несколько классических джазовых песен. В ее гостиничном номере в 1955 году умер основатель би-бопа великий джазовый саксофонист Чарли Паркер. И в ее доме в штате Нью-Джерси под Нью-Йорком провел последние годы своей жизни и в 1982 году умер Телониус Монк.

²⁰⁴ Уинтон Марсалис (род. 1961) – американский трубач и композитор, в равной степени успешно работающий в джазе и классической музыке. Один из ведущих и самых признанных в мире джазовых музыкантов. Апологет классического, традиционного джаза и идейный оппонент джазового авангарда.

Отчасти Сергей осознавал происходящее – нью-йоркские и калифорнийские джазовые авангардисты, в среде которых мы проводили большую часть времени в Америке, только об этом и говорили. Но лишь отчасти. И когда наши влиятельные вашингтонские друзья – бывший культурный атташе американского консульства в Ленинграде Мортон Аллен и его очень активная и дружелюбная жена Мэри-Энн – предложили помочь вписать Курёхина в число участников конкурса Монка, он, не особенно задумываясь, с радостью согласился. Добрые Мортон и Мэри Энн как раз остроуту противостояния авангардистов и Монковского конкурса не осознавали вовсе. Отказываться было бы немыслимо и неправильно: во-первых, Курёхин был убежден, что разбрасывать камни нужно как можно более активно и в самые разные стороны, и во-вторых – чем черт не шутит? Тем более что победа, казавшаяся отнюдь не невозможной, открывала невероятно заманчивые перспективы.

По условиям конкурса, нужно было сыграть одну пьесу Монка и одну собственную. Курёхин, с его блестящей джазовой эрудицией, конечно же, знал и любил Монка и довольно много его слушал. Слушал, но не играл. И недостаток джазовой школы, очевидный еще в конце 1970-х на концертах «Квадрата», за минувшее десятилетие нисколько не возместился – все эти годы Курёхин не столько играл джаз, сколько пестовал свою любимую «Поп-Механику». И хотя Монк когда-то тоже был совершеннейшим изгоем – его «корявая», неправильная техника поначалу была встречена в штыки, – к 1988 году он уже стал неотъемлемой частью классической джазовой пианистической школы. Именно эту школу Курёхин, как и остальные участники конкурса, должен был продемонстрировать. Причем уже не только доморощенным советским джазовым ценителям, но в высшей степени авторитетному жюри, в состав которого входили такие признанные классики джазового пианизма, как Томми Фланнэгэн, Хэнк Джонс и Роланд Ханна.

Я на конкурсе не был – после Бостона наши с Сергеем пути на время разошлись. Я полетел в Калифорнию, где он уже успел побывать, приехав в Америку на несколько недель раньше. Он же отправился на конкурс в Вашингтон, и встретились мы спустя пару недель в Майами, на фестивале New Music America.

Но о результате конкурса я, конечно же, узнал сразу – Сергей оказался отсеян в первом же круге.

Насколько я понимаю, остро ощутив, что тягаться на поле джазового мейнстрима со всю жизнь лелеющими эту музыку музыкантами ему просто не по силам, он, как это нередко с ним случалось, решил пойти наперекор, ринулся поперек основного течения и усыпал свою программу примерно теми же вальсами, польками и маршами, которыми двумя неделями раньше в Knitting Factory пытался «сломить» Джона Зорна. Но Зорн, хоть и не оценил курёхинского жеста, но, по крайней мере, понял его – способ мышления у них все же был примерно одинаков, и Зорн хорошо знал, с кем имеет дело. Пожилые же мэтры пианистического джазового мейнстрима, услышав дерзкие, малопонятные эскапады совершенно неведомого им русского пианиста, пусть и обладающего несомненной и яркой техникой, лишь недоуменно пожали плечами.

Пилуля была тем более горькой, что еще один представитель СССР (разумеется, совершенно неофициальный, приехавший туда таким же самотеком, как и Курёхин) – молодая и неопытная девятнадцатилетняя Азиза Мустафа-заде²⁰⁵, дочь умершего в 1979 году великого азербайджанского пианиста Вагифа Мустафа-заде,²⁰⁶ – заняла почетное третье место.

²⁰⁵ Азиза Мустафа-заде (род. 1969) – азербайджанская джазовая пианистка и композитор, с начала 1990-х годов живет на Западе, издала на ведущих американских фирмах несколько очень успешных альбомов с участием таких звезд как Альди Миола, Стэнли Кларк и др.

²⁰⁶ Вагиф Мустафа-заде (1940–1979) – советский азербайджанский джазовый пианист и композитор. Активно и успешно интегрировал мелодику и ритмику традиционной азербайджанской музыки мугам в свои джазовые композиции. Его стиль получил название джаз-мугам.

В Майами Курёхин долго ничего не хотел говорить, я с расспросами тоже не приста- вал. Наконец в какой-то момент, когда я, улучив, как мне показалось, благоприятный момент, все же решился спросить, Сергей сначала лишь злобно пробормотал сквозь зубы нечто вроде: «Козлы вонючие, я им еще покажу». Потом, правда, разразился тирадой по адресу погрязших в косности и не понимающих настоящего свободного духа и чужой музыкальной культуры тра- диционалистов. Я, как мог, пытался утешать, говорил вещи, ему самому совершенно очевид- ные: что традиция есть традиция, что люди вполне имеют право хранить ее так, как считают нужным, и что у него есть огромное поле возможностей проявить себя в других местах.

Для него это был, безусловно, удар. При всем осознании разницы между мейнстримовой и авангардной средой, Курёхин все же свято верил в свой недюжинный талант, в свою звезду, в свою удачу, и поражения переносил крайне тяжело. Мне кажется, что именно тогда он принял окончательное и бесповоротное решение: никаких попыток вступать в борьбу на традиционной джазовой сцене больше не предпринимать.

Америка – Майами, New Music America и Дэвид Мосс

Прилет Курёхина в Майами превратился в небольшое приключение. Из-за конкурса Монка он оказался там на день-два позже остальных, и Стив Булей из «Space Agency» попросил нас с Говардом Манделом встретить Сергея в аэропорту. Простая, казалось бы, просьба вылилась в целое дело. Говард взял напрокат машину, и мы отправились в путь. Водителем Говард оказался не самый опытный – Нью-Йорк, как известно, чуть ли не единственный город США с развитым общественным транспортом, и в повседневной жизни нью-йоркцы прекрасно обходятся без автомобиля. Уже на подъезде к аэропорту стало ясно, что мы опаздываем. Далее начались бесконечные поиски парковки. Мы объехали несколько раз вокруг бескрайней махины аэропорта, что произвело на меня совершенно неотразимое впечатление. Я далеко не первый раз оказался в американском аэропорту – шел третий месяц моего пребывания в США, я уже прилетал в Нью-Йорк, Бостон, Сан-Франциско, Лос-Анджелес, да и в тот же Майами всего несколькими днями раньше. Но одно дело прилететь, отыскать выход и сесть с встречающими тебя друзьями-знакомыми в поджидающий автомобиль; другое дело – прокатиться вокруг всего аэропорта. Я, конечно, знал, что в каждом аэропорту несколько терминалов, но знание это было каким-то абстрактным, без понимания подлинных масштабов. Совершив несколько кругов, я воочию увидел необъятные размеры этого далеко не самого крупного американского аэропорта, сопоставил его с нашими Пулково и Шереметьево и пришел к удручающему выводу: мы отстали навсегда. В конце концов, отчаявшись, Говард предложил: «Я тут буду кружить вокруг, а ты иди ищи Сергея». Короче, к нужному гейту я добрался с не менее чем получасовым опозданием, и никакого Курёхина там уже не было. С другой стороны, куда он мог деться? Куда и как ехать, он толком не знал, да и языком едва владел. В панике я стал звонить Стиву Булею в Солт-Лейк-сити. 1988 год, никаких мобильных телефонов не было еще и в помине, но зато в Америке существовала замечательная система так называемых collect calls. Набираешь бесплатно специального оператора, даешь ему нужный тебе номер и свое имя, оператор звонит тому, кто тебе нужен, и спрашивает, готовы ли на том конце провода оплатить этот звонок. Курёхин, как и я, за три месяца эту систему прекрасно освоил и, как оказалось, уже до меня успел позвонить Стиву. Устав ждать, он пошел искать нас по аэропорту. Паника моя, в особенности после только что завершившегося автомобильного объезда необъятной аэропортовской громады превратилась в настоящий ужас. В течение минут сорока, если не часа, мы с Курёхиным, находясь в одном здании в Майами, поочередно звонили через всю страну в Солт-Лейк-сити. В конце концов Стив мне сообщил, что Сергей ждет меня у красного автомобиля. Какого еще красного автомобиля? Где, на стоянке, на парковке? Нет, прямо в зале. Еще через звонок-другой я получил приметы искомого зала. И наконец, действительно прямого в центре его, увидел возвышающийся на пьедестале сверкающий свежей краской новехонький автомобиль – рекламная акция, какие в зарубежных аэропортах проводятся все время, а теперь, насколько я понимаю, в российских тоже. Тогда же мне и в голову не могло прийти искать автомобиль прямо в зале. Опершись на крыло рекламной машины, с сумкой через плечо стоял измученный, небритый и злой Сергей Курёхин.

Мягкий, солнечный, пляжный Майами в начале декабря (для нас само это сочетание – пляж в декабре – было тогда еще практически непостижимым) постепенно залечивал полученную на конкурсе Монка рану. Жили мы с Сергеем в одном из многочисленных отельчиков в стиле арт-деко прямо на набережной Майами-бич, который, к моему удивлению, оказался городом отдельным от большого Майами. Стоило, выйдя из отеля, перейти дорогу – и можно плюхаться в песок. Еще в десятке-другом метров – теплое, ласковое Карибское море.

Но дело было не только в расслабленном и мягком климате. Фестиваль New Music America, на который мы приехали, уже по названию был местом сбора единомышленников.

Основанный в 1979 году фестиваль проходил раз в год в одном из городов США или Канады. Грандиозное двухнедельное действо собирало всех и всё, что подходило под весьма расплывчатое определение «новая музыка». Я торопился услышать все: от громогласного Prime Time, гармолодического фри-фанк ансамбля Орнетта Коулмана²⁰⁷, до исполнявшегося на одном треугольнике тончайшего пуантилизма композитора Элвина Люсье²⁰⁸, от мировой премьеры нового песенного цикла замечательного саксофониста и композитора Стива Лейси на тексты русских поэтов – Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама и Пастернака²⁰⁹ до целого сольного концерта на одном инструменте – огромном бубне – бразильского перкуссиониста Сиро Баптиста²¹⁰. Кроме вечерних концертов в течение дня были еще бесконечные симпозиумы, лекции, презентации, куда надо было ехать в разгар жаркого дня на автобусе в сам город Майами. Сергей как музыкант мог все это игнорировать и вместо унылой дневной говорильни, суть которой от него к тому же ускользала, просто валялся на пляже, отмокая и отогреваясь от вашингтонского фиаско. Я же, разрываясь между профессиональным долгом журналиста и промоутера и желанием насладиться солнцем и морем, все же примерно в половину дней заставлял себя тащиться на фестивальный автобусе в душный Майами. Большая часть концертов проходила, по счастью, в Майами-бич, в тех самых уютных и очаровательных отелях арт-деко на берегу моря.

Тут же встречались и знакомые. Прямо на пляже мы столкнулись с Дэвидом ван Тигемом²¹¹, замечательным перкуссионистом-перформансистом, который годом раньше выступал у нас в Ленинграде на фестивале-симпозиуме новой музыки в Доме ученых в Лесном – том самом фестивале, где курехинское сольное фортепианное выступление ограничилось зачитыванием либретто. Дэвид тут же к нам присоединился, и мы с удовольствием провели целый день на пляже, болтая о музыке и делясь с Дэвидом своими впечатлениями об Америке.

Познакомились мы и с еще одним из наших кумиров – чернокожим тромбонистом Джорджем Льюисом²¹², которого хорошо знали и любили еще по пластинкам Брэкстона 1970-х годов. Тут, правда, Льюис, в полном соответствии с авангардным пафосом фестиваля, совершенно отказался от своих джазовых корней и выступал дуэтом с... компьютером. Тогда это было еще в новинку. Звук его тромбона поступал в компьютер, где по специально подготовленной программе проходил какую-то переработку и выходил наружу с миллисекундным запозданием уже в виде совершенно иной – и тембрально, и мелодически, и ритмически – музыки. Иной настолько, что предвидеть, что получится на выходе, не мог никто, включая самого Льюиса. Мне, признаться, музыка Льюиса тогда не понравилась – показалась сухой и выхолощенной.

²⁰⁷ В конце 1970-х годов основатель фри-джаза Орнетт Коулман увлекся ритмическим фанк-джазом с использованием электроинструментов. Этот ансамбль его получил название Prime Time, а разработанный им для этой музыки метод композиции и импровизации Коулман назвал «гармолодикой».

²⁰⁸ Элвин Люсье (род. 1931) – американский экспериментальный композитор, исследующий в своем творчестве физические свойства звука и взаимодействие различных акустических пространств. Произведение для музыкального треугольника, первой исполнение которого мне довелось услышать в Майами в 1988 г., называется «Серебряный трамвай для оркестра».

²⁰⁹ Стив Лейси (1934–2004) – американский саксофонист и композитор, один из классиков нового джаза. В 1988 году написал вокальный цикл “Rushes” на тексты переведенных на английский язык стихотворений классиков русской поэзии XX века.

²¹⁰ Сиро Баптиста (род. 1950) – бразильский перкуссионист. С 1980 года живет в Нью-Йорке и принимает активное участие в джазовой жизни города. Выступает и записывается с Херби Ханкоком, Йо-Йо Ма, Уинтоном Марсалисом, Джоном Зорном и др.

²¹¹ Дэвид ван Тигем (род. 1955) – американский музыкант, художник и композитор. Сотрудничал с Дэвидом Бирном, Лори Андерсоном, Брайаном Ино. По линии Информационного агентства США в 1987 году побывал в СССР и выступал с концертами в Москве и Ленинграде.

²¹² Джордж Льюис (род. 1952) – американский тромбонист и композитор, в 1970-е годы активно работал в новом джазе, состоял членом чикагской ААСМ. В конце 1980-х увлекся электронной музыкой и стал разрабатывать принципы взаимодействия между акустическими инструментами и компьютером.

ной. Сергею, кажется, тоже, но зато он с огромным интересом пытался разобраться в принципе действия компьютерной программы.

Но главным, наверное, итогом пребывания в Майами стала для Курёхина завязавшаяся там дружба с перкуссионистом и вокалистом Дэвидом Моссом²¹³. Познакомились они годом раньше в Берлине, когда Мосс по приглашению Курёхина вышел на сцену в концерте «Поп-Механики» в берлинском зале «Tempodrome». Я же увидел Мосса впервые уже в Америке, правда, не в Майами, а еще в Нью-Йорке, в той самой Knitting Factory. Первое впечатление полностью противоречило сложившемуся у меня о нем по пластинкам представлению. Я слышал несколько альбомов довольно сухой, вполне характерной для рубежа 1970-х и 1980-х свободной импровизации и шумовой музыки, которая к концу десятилетия, на волне уже вполне понимавшего голову джазового постмодерна, казалась анахронизмом. Сам же Мосс – огромный, толстый, вечно улыбающийся и даже смеющийся глыба-человек с окладистой черной бородой и добрыми глазами – производил впечатление кого угодно, но только не зануды-авангардиста.

Именно Мосс, прознав о пребывании Курёхина в США, сумел убедить организаторов New Music America, где Мосс должен был выступать, пригласить малоизвестного им русского пианиста. Курёхин же, в знак признательности, предложил помимо сольной фортепианной программы сыграть в отведенное ему время еще и дуэтом с Моссом. Директор фестиваля не соглашался. По его представлениям, Мосс, таким образом, получит слишком много времени на фестивале. Курёхин, хотя положение его не способствовало слишком капризному поведению, твердо стоял на своем – или ему разрешат выступить дуэтом с Моссом, или он и вовсе отказывается играть. Все это препирательство, при моем переводе, происходило буквально за полчаса до начала концерта в крохотном уютном клубике на набережной Майами-бич. Директор фестиваля упорствовал, грозился закрыть клуб и чуть ли не вызвать полицию. «Похоже, проблемы с цензурой и администрацией здесь ничуть не лучше, чем в России!» – горько пошутил Сергей.

Каким-то чудодейственным образом компромисс был найден – состоял он, кажется, в том, что Моссу велели ограничиться то ли десятью, то ли пятнадцатью минутами – и концерт начался.

Описать курёхинскую часть программы предоставляю Дэвиду Моссу:

«Соло Сергея было более чем потрясающим – благодаря невероятному богатству идей и супервиртуозности. Я помню, как стоял за кулисами клуба и думал, что Сергей сумел удивить публику, показав им нечто совершенно отличное от того, на что они рассчитывали или что хотели услышать. В его игре не было пространственных атак, изломанного рока или упрощенного минимализма американской новой музыки. Это был чистый Курёхин – напряженный, безостановочный поток фантазии, со ссылками на русский фолк, европейскую классическую музыку и, конечно же, виртуозную русскую пианистическую школу».

Затем вышел Мосс и своим фальцетом в сопровождении курёхинского фортепиано выдал какую-то дикую смесь из оперных арий, джазовых стандартов, поп-репертуара и свободной импровизации. При этом он еще и аккомпанировал себе на не менее диком и разношерстном наборе игрушечных барабанчиков, комично смотревшихся на фоне его огромной фигуры, каких-то свистулек, дудочек, тарелочек, детских электронных клавиш и прочей подобной ерунды. Все вместе представляло собой невообразимую, одновременно и до колик смешную, и завораживающую звуковую мистерию, вполне под стать курёхинской.

Спустя два года, в самый разгар безумных перестроечных лет Курёхин умудрился вызвать совершенно обалдевшего от неожиданности Мосса играть на сцене Мариинского (тогда еще Кировского) театра в одной из многочисленных тогда новосветских тусовок. Событие называлась что-то вроде «Ренессанс Санкт-Петербурга» и должно было продолжаться 24

²¹³ Дэвид Мосс (род. 1949) – американский авангардный перкуссионист, вокалист, композитор.

часа. Шесть из них были отведены под авангард, курировать который было доверено Курёхину (кому же еще?). Моссу был мгновенно куплен билет, а в Нью-Йорке ему вручили еще и картину – организованный кем-то из наших знакомых подарок городу от знаменитого художника-авангардиста Роберта Раушенберга²¹⁴. Никаких сопроводительных документов на картину не было, но во всеобщем тогдашнем хаосе Мосс сумел без проблем привезти ее с собой. Тем временем авангардную часть фестивального марафона успели отменить, но Курёхин, разумеется, как и в Майами, сдаваться не собирался. Он вписал своего друга в этническую часть, представив его фолк-певцом. Мосс торжественно вручил на сцене тогдашнему мэру города Анатолию Собчаку картину, которая призвана была положить начало Музею современного искусства в городе.

После пышного грандиозного празднества в Кировском театре я, по старой андеграундной привычке, организовал Моссу и маленький концерт «для своих», где можно было уже вволю наиграться. Проходил он в репетиционном зале, в подвале театра, где тогда располагались «Лицедеи» – на площади Льва Толстого, на Петроградской стороне. Публика сидела на полу, обстановка была удивительно расслабленной, Курёхин с Моссом дурачились и с удовольствием включили в свое дуракаваляние и приведенных кем-то из зрителей пяти-шестилетних малышей.

А то самое историческое совместное выступление Курёхина и Мосса на фестивале в Майами спустя много лет, уже после смерти пианиста, вышло на фирме «Длинные Руки», которую Курёхин основал незадолго до смерти вместе с теперь тоже, увы, покойным, продюсером Николаем Дмитриевым²¹⁵. Диск назывался «2 for Tea» – парадокс названия классического джазового стандарта «Tea For Two»²¹⁶. Кроме «позволенных» Моссу тринадцати минут сценического выступления в него вошли еще тринадцать минут репетиции.

²¹⁴ Роберт Раушенберг (1925–2008) – американский художник. В 1950-е годы работал в стиле абстракционизма и концептуализма. Считается одним из сооснователей и классиком поп-арта.

²¹⁵ Николай Дмитриев (1955–2004) – музыкальный критик, продюсер, основатель и арт-директор Культурного центра «Дом» в Москве. В последний год жизни Курёхина основал вместе с ним фирму по изданию пластинок «Длинные Руки».

²¹⁶ «Tea for Two» («Чай на двоих») – написанная еще в 1920-е годы песня композитора Винсента Юманса и автора текста Ирвинга Сезара из американского мюзикла No, No, Nanette. Всемирную известность приобрела в исполнении Дорис Дэй. Считается одним из «вечнозеленых» джазовых стандартов.

Америка – Калифорния и Аризона

Весь октябрь – до нью-йоркского концерта с Зорном, до вашингтонского конкурса Монка и, разумеется, до Майами – Курёхин провел в Калифорнии и в Аризоне.

В Аризону он попал благодаря случившемуся примерно годом ранее полуслучайному контакту. На Курёхина вышли приехавшие в Ленинград в обычную турпоездку и прознавшие о его существовании через интервью в журнале «Keyboard» американские нью-эйджевские²¹⁷ музыканты из далекого мормонского штата Юта. Прогуливая гостей по Невскому проспекту, Курёхин привел их к Казанскому собору, где «барочная» группа «Поп-Механики» – флейтист Ваня Шумилов, игравший на виоле да гамба виолончелист Боря Райскин, лютнист Марк Эйдлин (тот самый, который «Евреи пошли!») – устроила альтернативный фестиваль старинной музыки. Альтернативный, поскольку проводился он в знак протеста против того, что Шумилова с компанией не пустили в проводившийся в те дни в Малом зале филармонии, чуть наискосок от собора, аналогичный официальный фестиваль. Американцы тоже чуть-чуть поиграли, и было решено сделать запись. Записывали на привезенную американцами портативную студию.

Главным из гостей был старый хиппи – большинство нью-эйджевских музыкантов старые хиппи – флейтист Дин Эвансон, владевший у себя в Юте небольшой фирмой «Soundings of the Planet». Некоторые из записанных пьес – трио Курёхин – Райскин – Шумилов, Курёхин соло и собственные дуэты с Курёхиным – Эвансон издал на компакт-диске вместе со сделанными американцами еще и в Киеве записями с детским хором. На обложке лубочно-китчевые луковки православного собора красовались на фоне снежных гор, а весь диск был снабжен слегка приторным, на мой взгляд, названием – «Music Makes the Snow Melt Down» («Музыка заставляет таять снег»). Под стать были и названия пьес – «Sergey's Dream» («Сон Сергея») «Leningrad Lights» («Ленинградские огни»), «Perestroika Peace» («Мир перестройки»), «Glasnost Sonata» («Соната гласности»), «Wind Troika» («Ветряная тройка»).

Нью-эйдж в среде джазовых и уж тем более новоджазовых музыкантов считался музыкой – как бы это помягче выразиться – не очень достойной, что ли. В том же 1987 году я брал интервью у приехавшего к нам в Ленинград американского джазового гитариста Пэта Мэттини²¹⁸ и никогда не забуду, как тот чуть не подпрыгнул от возмущения, когда я предположил, что музыка его, пользовавшаяся тогда колоссальной популярностью, эстетически стоит на стыке с нью-эйджем и более того, придает пустому слащавому нью-эйджу легитимность. Я и до сих пор считаю, что отчасти это так, хотя Мэттини – безусловно, музыкант с прекрасным чувством и пониманием самого разного джаза, что он неоднократно доказывал, в том числе и великолепной пластинкой «Song X» с классиком фри-джаза Орнеттом Коулманом.

Зачем Сергей вписался в это мутноватое сотрудничество с глубоко провинциальными и не очень интересными музыкантами из Юты, мне и до сих пор до конца не ясно. С одной стороны, это можно объяснить всеядностью известного музыкального хамелеона. С другой – вполне по тем временам понятной жадностью до сотрудничества с любыми западными гостями. Принцип тогда был такой – разбрасывать свои камни везде, где только можно.

Приехав в Америку, Курёхин отправился в вотчину Дина Эвансона в Аризоне, куда тот к тому времени перебрался из Юты. И хотя Аризона – самый юг США, пустыня и жара, а Юта

²¹⁷ Нью-эйдж – возникший в США в 1970-е годы комплекс религиозных и духовных верований и практик, основанных на различных эзотерических учениях. Для появившейся примерно в то же время музыки нью-эйдж характерно расслабленное, успокаивающее звучание с элементами амбиента и этнической музыки.

²¹⁸ Пэт Мэттини (род. 1954) – американский джазовый гитарист и композитор, один из самых популярных и коммерчески успешных джазовых музыкантов.

– самый север, горы и холод, оба эти штата объединяет столь любимая нью-эйджевцами богатая первозданная природа. В студии Эвансона в Аризоне Курёхин записал альбом «Morning Exercises in the Nuthouse». Несмотря на заложенную в названии симпатичную сумасшедшинку (nuthouse – дурдом, чего, увы, не могли сообразить российские издатели, переводившие первые переиздания этого альбома в России как «Утренние упражнения в ореховом домике»), альбом этот, в особенности в дуэтных с Эвансоном пьесах, – такая же сладкая, монотонно-однообразная и начисто лишенная присущей Курёхину остроты и изобретательности нью-эйджевская водичка, как и уже упоминавшийся «Music Makes the Snow Melt Down». Справедливости ради надо сказать, что записанный там же, в Тусоне, сольный курёхинский концерт звучит куда более интересно. Впервые эта запись увидела свет уже много позже смерти музыканта в изданном «SoLyd Records» альбоме «Сергей Курёхин. США».

В Калифорнии мы с Курехиным разминулись, но довольно полное представление о происходившем там дает изданная Leo Records в 2008 году, к двадцатилетию курёхинского пребывания в Америке семидисковой коробке под названием «Absolutely Great!». Именно так – «Absolutely Great!», по рассказам очевидцев, стремительно осваивавший английский Курёхин отвечал на стандартные вопросы вежливых американцев о том, как он спал, ел и прочее. Записи эти пролежали не востребованными двадцать лет, пока, наконец, не попали в руки преданного имени и музыке Курёхина издателя. Шесть из этих семи дисков представляют собой записи проходивших три дня подряд – 21, 22 и 23 октября – концертов, традиционно начинавшихся курёхинским соло, а затем переходивших в выступление возглавляемого Сергеем оркестра из местных музыкантов. Специально, чтобы присоединиться к курёхинскому бэнду, из Нью-Йорка прилетел уже эмигрировавший к тому времени виолончелист Борис Райскин, а из Аризоны подтянулся Дин Эвансон.

«Поп-Механика», как известно, к тому времени уже существовала в полный рост, и крайне любопытно сравнить музыку собранного в Калифорнии довольно большого оркестра с тем, что Курёхин делал с подобными составами дома. Да, мы даже слышим иногда привычные поп-механические риффы, но в целом музыка на «Absolutely Great!» куда ближе старой новоджазовой (извините за парадокс) парадигме, чем довлеющей к тому времени в курёхинской музыке пост-модернистской эстетике. Недостатка в постмодернизме тоже, впрочем, не было. Все довольно обширные сольные фортепианные куски – та же смесь раскованной импровизации с польками, маршами, вальсами, а то и цыганщиной. Временами Сергей даже поет – пока еще, впрочем, тихонько.

Есть тут и дуэт с саксофонистом и флейтистом Эндрю Войтом, приезжавшим в Ленинград-Москву во время памятного турне ROVA Saxophone Quartet в 1983 году. Войт к тому времени уже ушел из ROVA, и дуэт с Курёхиным на концерте в Санта-Круз стал для него компенсацией за невозможность сыграть на выступлениях, которые организовали для Курёхина в Сан-Франциско остальные музыканты ROVA. Эта дуэтная запись – яркая, разнообразная и изобретательная – выгодно отличается от практически идентичного по составу дуэта с флейтистом Дином Эвансоном.

Лео Фейгин не преминул включить в американскую антологию Курёхина и переиздание записанного в студии гитариста Генри Кайзера и изданного в свое время на известной фирме «Rykodisc» дуэтного альбома Курёхин – Кайзер «Popular Science».

Кайзер – фигура на американской сцене новой музыки крайне примечательная. Внук известного промышленника, основателя американского кораблестроения и владельца сталелитейных и алюминиевых заводов Генри Джона Кайзера, он на всю жизнь был избавлен от необходимости заботиться о хлебе насущном и мог всего себя посвятить любимым занятиям – музыке и подводному плаванию. В поле нашего зрения Кайзер попал через тот же ROVA Saxophone Quartet. В 1978 году он вместе с Ларри Оксом основал «Metalanguage Records», на которой записывались и ROVA, и сам Кайзер. Однако собственные музыкальные интересы

Генри были куда шире джазового авангарда. В юности Кайзер был «Deadhead» – преданный и страстный поклонник совершенно культовых для Калифорнии Grateful Dead, так что рок был для него такой же неотъемлемой частью культурного генезиса, как и для Курёхина. Еще в начале 1980-х он записал несколько дуэтных пластинок с Фредом Фритом, гитаристом легендарной и столь любимой Курёхиным английской авант-рок-группы Henry Cow, а незадолго до поездки в Америку мы получили альбом квартета French – Frith – Kaiser – Thompson, где к двум гитаристам присоединился третий – поселившийся к тому времени в Калифорнии британец Ричард Томпсон из первого состава не менее легендарных Fairport Convention²¹⁹. Четвертый участник квартета – барабанщик Джон Френч, игравший на всех основных альбомах гениального безумца и отчасти курёхинского тезки Капитана Бифхарта²²⁰.

Весь этот увлекательнейший и в высшей степени заманчивый коктейль делал Кайзера идеальным партнером для Курёхина. Кайзер, в отличие от Зорна, не позиционировал себя ни как звезда, ни как лидер всего поколения-направления, и контакт произошел намного легче. Не обошлось, наверное, и без помощи знаменитой калифорнийской расслабленности, в отличие от не менее знаменитой нью-йоркской напряженности. («В Нью-Йорке нельзя жить долго – станешь слишком жестким. В Сан-Франциско нельзя жить долго – станешь слишком мягким», – примерно так определяют разницу между двумя культурными столицами страны американцы.)

Я встретился с Кайзером в ноябре, когда запись их с Сергеем дуэтного альбома была уже сделана. Генри в первый же вечер повел меня на концерт Sonic Youth²²¹ в легендарный зал «The Fillmore»²²² и тут же познакомил со знаменитым рок-критиком Грейлом Маркусом²²³. Кроме джаза, рока и импровизационной музыки Кайзер обожал японское кино, этнику и записал альбом гавайской музыки «Aloha». Жил Генри в Окленде прямо на берегу океана, в великолепном доме, из подвала которого, облачившись, как Ихтиандр, в костюм для подводного плавания, он вдоволь предавался еще одному, помимо музыки, своему любимому занятию – исследованию флоры и фауны залива Сан-Франциско. Тут же в доме у него была оборудована и студия, где и был записан альбом «Popular Science» («Популярная наука»).

Название пластинки, конечно же, перекликается, с «Популярной Механикой», но на самом деле сходство с грандиозным курёхинским проектом скорее общеконцептуальное, чем звуковое или композиционное. В отличие от тяготеющей к крупной форме «ПМ», здесь почти два десятка относительно коротких пьес; у каждой изящное остроумное название: «Rattlesnake Round-Up» («Сборище гремучих змей»), «My Amazing Rat» («Моя восхитительная крыса»), «Electricity vs. Foods» («Электричество против продуктов»), «Barking Dogs vs. The Minimalists» («Лающие собаки против минималистов») – вот бы Дину Эвансону поучиться!

²¹⁹ Fairport Convention – основанная в 1967 году британская рок-группа, сочетавшая в своей музыке элементы прог-рока, традиционного английского фольклора, джазовой импровизации и психоделии.

²²⁰ Captain Beefheart (Капитан Бычье сердце) – артистическое имя американского музыканта, композитора и художника Дона Ван Влита (1941–2010). В творчестве Бифхарта органично сочетались элементы блюза, фри-джаза, рока, авангарда и абсурдистской поэзии. Оказал огромное влияние на становление панка и экспериментального рока.

²²¹ Sonic Youth – американская группа экспериментального рока, образованная в Нью-Йорке в 1981 году и распавшаяся в 2011 году. В СССР группа тогда была совершенно неизвестна, и усилия энтузиастов по приглашению их на тур в 1989 году закончились провалом – залы были полупустыми. Я помню, с какой неловкостью нам с Курёхиным и организатором ленинградского концерта во Дворце молодежи Сево́й Гаккелем приходилось общаться с музыкантами.

²²² The Fillmore – легендарный зал для рок-концертов в Сан-Франциско. В 1968 году знаменитый промоутер и продюсер Билл Грэхэм организовал два концертных зала – Fillmore East в Нью-Йорке и Fillmore West в Сан-Франциско. Оба просуществовали недолго и были закрыты в 1971 году. Однако в Сан-Франциско он быстро возродился и под названием The Fillmore существует и по сей день. В разное время в зале выступали Grateful Dead, Jefferson Airplane, Джэ́нис Джоплин и многие другие.

²²³ Грейл Маркус (род. 1945) – видный американский писатель и рок-критик. Долгое время работал обозревателем журнала Rolling Stone. Его книги «Mystery Train» (название позаимствовано у прославленной Элвисом Пресли песни), «Мертвый Элвис», «Следы губной помады: тайная история XX века» и «Невидимая республика: подвальные записи Боба Дилана» считаются основополагающими для постижения истории и философии рок-музыки.

Практически все они записаны с применением одного из первенцев цифрового сэмплирования – электронного синтезатора «Synclavier». Я побывал в кайзеровской студии спустя буквально несколько недель после записи «Popular Science», осмотрел своим дилетантским взглядом внушительных размеров агрегат, хозяин которого с гордостью рассказывал мне, что фирма-производитель адаптировала эту грандиозную машину для его личных нужд. Интересно, что в качестве инструмента, на котором играет Курёхин, на альбоме указан лишь этот самый «Synclavier». Лишь в одной из пьес – самой длинной, почти на одиннадцать минут, с очень концептуальным названием *The Concept of Concept*, – в этом возникает сомнение. Звучит она как чисто сольное акустическое фортепиано, хотя и совершенно не исключено, что могущественный «Synclavier» легко мог имитировать этот звук. Да и роаяля в студии Кайзера я не припомню.

Альбом представляет собой набор самых интересных и разнообразных звуковых и композиционных решений. В нем просматривается прямая связь с яркой и образной будущей киномузыкой Курёхина, да и в целом это одна из лучших и самых интересных его студийных работ. Увы, несмотря на относительно крупный лейбл, в целом она так и осталась на Западе незамеченной.

Почему-то в «*Absolutely Great!*» не вошла запись «Поп-Механики», устроенной Курёхиным в консерватории университета в городе Оберлин, в штате Огайо. Я этой записи не слышал, даже не знаю, была ли она сделана. Видимо, ничего выдающегося там не произошло, но упоминания этот эпизод стоит по одной причине. В Оберлин Курёхина пригласил президент университета известный советолог и историк Советского Союза Фредерик Старр. Старр был джазмен-любитель и большой поклонник джаза – настолько, что стал автором первой вышедшей на Западе книги о советском джазе – «Красное и горячее. История джаза в Советском Союзе»²²⁴. Книжка вышла еще в 1983 году, и Сергей Курёхин – как, впрочем, и остальные новоджазовые музыканты – в нее не попал. Однако, познакомившись в один из своих приездов с молодым талантливым пианистом, Старр, как и многие другие, мгновенно им очаровался. Насколько, что не только пригласил Курёхина к себе в консерваторию, но и дал ему в распоряжение целый оркестр для создания из ничего не подозревающих студентов очередной «Поп-Механики».

Не могу не рассказать и еще об одном связанном с Америкой эпизоде. В той же Калифорнии саксофонист из ROVA Saxophone Quartet Ларри Окс познакомил меня с лидером Kronos Quartet Дэвидом Харрингтоном. Kronos уже тогда, первыми среди классических струнных квартетов, начали путь освоения новой современной музыки, не ограничивая ее академическим авангардом. Их первый «джазовый» опыт – альбом композиций Билла Эванса²²⁵ – был довольно неудачной робкой пробой пера: вяловат, лишен экспрессии и излишне академичен. Прорыв у них наступил с по-настоящему зажигательной хендриксовской «*Purple Haze*»²²⁶, и к концу 1980-х квартет находился в активном поиске нового нестандартного материала. Харрингтон принялся упорно и очень заинтересованно выпытывать у меня – очевидно, первого встретившегося на его пути знатока современной музыки из СССР – имена советских неакадемических музыкантов и композиторов, пьесы которых квартет мог бы включить в свой репертуар. Он долго пытался вспомнить труднопроизносимую фамилию некоего певца-поэта, «русского Дилана», как он говорил. Я, конечно, тут же предположил, что речь идет о Гребенщикове – кто же еще мог претендовать на подобный титул? Оказалось, нет. О Гребенщикове он не слышал (хотя «*Radio Silence*» к тому времени уже вышел), а речь шла о рекомендованном ему кем-то из русских эмигрантов Высоцком. А уже затем Харрингтон целенаправленно попросил

²²⁴ Frederick Starr. *Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union*.

²²⁵ Билл Эванс (1929–1980) – американский джазовый пианист и композитор, одна из наиболее значимых фигур в истории джазового фортепиано.

²²⁶ *Purple Haze* – одна из самых известных и популярных композиций Джими Хендрикса.

меня передать Сергею Курёхину (о котором он знал от Окса) вполне серьезный заказ – написать специально для них струнный квартет.

Kronos был тогда на подъеме. Уже взойдя на свой звездный путь, квартет в то же время сохранял (и по сей день сохраняет!) репутацию умного и серьезного ансамбля, ни в коей мере не профанирующего музыку. Исполнение и неизбежное издание на пластинке Kronos курёхинского опуса сыграло бы, казалось мне, неоценимую роль в международном продвижении моего друга. По возвращении домой я уже внятно, без американской суеты, изложил Сергею суть предложения Харрингтона. Он поначалу согласился и даже, кажется, пытался что-то из себя выжать. Но то ли так и не смог заставить себя упорно работать в кабинетной тиши – не его это было дело, – то ли просто почувствовал, что сочинить и записать нотами серьезный струнный квартет, который отвечал бы его эстетическим принципам, не получится. Так или иначе, но результата не было. Я упорно, около полугода, напоминал Курёхину о заказе, но до реализации идеи дело не дошло. Уверен, впрочем, что, окажись он с ними вместе на сцене или в студии, наверняка придумал бы замечательное и яркое взаимодействие. Но не сложилось.

И еще одну калифорнийскую встречу Курёхина невозможно не упомянуть, хотя известно о ней крайне мало. Известно, что в Лос-Анджелесе он встречался с Фрэнком Заппой. Джоанна Стингрей отвезла его в дом Заппы в знаменитый Лорел Каньон ²²⁷ и оставила там на целый день. Есть фотографии, но нет никаких следов совместной работы. Я почему-то Курёхина об этой встрече не расспрашивал, а он почему-то не рассказывал. Джоанна говорит, что вернулся он оттуда в приподнятом настроении. А Анастасия Курёхина в одном из поздних интервью – очевидно, со слов Сергея – рассказывает:

«Когда Сергей был в Америке в гостях у Фрэнка Заппы, знаменитый музыкант уже тяжело болел, но они проговорили весь день, играли на рояле. А потом Фрэнк пошел и отвинтил именной номер с надписью Zappa от своего автомобиля и подарил его Серёже».

По официальной биографии Заппы, тяжелая болезнь – рак простаты – была диагностирована у него в 1990 году, через два года после встречи с Курёхиным (умер Заппа в 1993-м). Но, как бы то ни было, никаких совместных записей эти два музыканта, объединенные дерзостью и неортодоксальностью подхода к музыке, не оставили. А жаль. А подаренный именной номер с буквами ZAPPA на желтом фоне хранится в Фонде Сергея Курёхина и в августе 2019 года был частью выставки к 65-летию Курёхина в Музее современного искусства в Москве.

После курортного Майами мы вернулись в холодный зимний декабрьский Нью-Йорк. Мне надо было вскоре лететь обратно в Петербург. Сергей же оставался еще на некоторое время. Последние нью-йоркские дни получились чудовищно суматошными – нужно было закупить всем подарков, затовариться столь необходимыми многосистемными телевизором и видеоманитофоном. Говард Мандел организовал для меня встречу с музыкальным обозревателем «New York Times» Джоном Парелесом, который был уполномочен редакцией газеты заказать мне серию статей о впечатлениях советского критика от ново-музыкальной Америки. Серия статей в «New York Times» – мечта для любого журналиста. Встреча должна была состояться в знаменитой Brooklyn Academy of Music ²²⁸ на концерте Стива Коулмена, замечательного саксофониста и композитора, изобретателя стиля M-Base. Часов в пять-шесть вечера, после скитаний по магазинам, мы собрались в чьей-то квартире в мидтауне. Мы – Курёхин, БГ, нахо-

²²⁷ Лорел Каньон – жилой район в гористой местности Голливудские холмы, в западной части Лос-Анджелеса. В середине 60-х годов Лорел Каньон стал центром хиппистской контркультуры, здесь поселились Фрэнк Заппа, Джим Моррисон, Нил Янг, музыканты групп Eagles, Love, Monkees и др. Лорел Каньон увековечен в песне группы The Mamas & the Papas Twelve Thirty (Young Girls Are Coming to the Canyon), записанном здесь альбоме британского блюзмена Джона Мейолла Blues from Laurel Canyon и альбоме Джонни Митчелл Ladies of the Canyon.

²²⁸ Бруклинская музыкальная академия (ВАМ) – исполнительский центр в нью-йоркском районе Бруклин, известный своей ориентацией на современную авангардную музыку. В ВАМ проходили и проходят премьерные концерты произведений таких композиторов и хореографов как Филипп Гласс, Лори Андерсен, Триша Браун, Мерс Каннингем, Стив Райх и др.

дившийся тогда в перерыве между записями «Radio Silence», и оказавшийся в городе наш друг художник Толя Белкин (в Нью-Йорк тогда стекались все – я уже безо всякого удивления встречал ленинградских или московских знакомых на улицах, и скорее удивительным был авиарейс, на котором не попадались знакомые, чем тот на котором они попадались), и какие-то американцы, по всей видимости, хозяева квартиры, знакомые БГ. Разлад между двумя бывшими друзьями – по крайней мере, на этот вечер, – отошел в прошлое. Мы своей небольшой русской компанией уединились в какой-то комнате, пили виски, что-то ели, курили, болтали, шутили, дурачились; Боря, как всегда, пел. Мне ужасно не хотелось из этого тепла, уюта и хорошей дружеской компании выходить в морозную темень и целый час тащиться на холодном метро в Бруклин – несмотря на всю многообещающую заманчивую перспективность ждущей меня там встречи, не говоря уже о музыке. Я так и не поехал, с Джоном Парелесом не встретился, и серия статей в «New York Times» так и не состоялась. О чем, наверное, мне следовало бы всю жизнь сожалеть.

И хотя песня с этой строкой, как заверяет меня ее автор, родилась спустя почти десятилетие, мне все эти годы кажется, что именно в тот вечер впервые была произнесена сакраментальная фраза: «Нам, русским, за границей иностранцы ни к чему»²²⁹. Может, так оно и было...

²²⁹ Замечательную песню «Афанасий Никитин Буги, Или Хождение За Три Моря» с сакраментальной заключительной фразой «Нам, русским, за границей иностранцы ни к чему» Борис Гребенщиков написал в конце 1990-х, но издана она была только в 2006-м на альбоме «Аквариума» «Беспечный Русский Бродяга».

Джон Кейдж и «Водная симфония»

Важных, интересных, увлекательнейших встреч в Америке у Сергея было множество. Но вот с Джоном Кейджем – одним из главных курёхинских героев, человеком и художником принципиально, фундаментально для него важным, к тому же уже лично знакомым, он почему-то не встретился... Быть может, именно потому, что случившейся несколькими месяцами раньше почти случайной, но такой знаменательной, ставшей с тех пор легендарной встречи ему показалось достаточно...

Весной 1988 года Джон Кейдж – композитор, философ, мыслитель, фигура основополагающая для многих поколений людей, интересующихся не только современной музыкой, но и любым современным искусством, а для Курёхина и вовсе сакральная – неожиданно приехал в Ленинград.

В советские годы появление как самого Кейджа, так и его музыки в СССР было делом совершенно немыслимым. Боюсь ручаться, но, думаю, что если что и было, то максимум одна-две композиции, не без труда протасканные на сборные пластинки или в концертный репертуар энтузиастами авангарда вроде пианиста Алексея Любимова или перкуссиониста Марка Пекарского.

Долгожданная перестроечная свобода радикально изменила ситуацию, и весной 1988 года организаторы проводимого ежегодно Союзом композиторов фестиваля «Ленинградская весна» сумели не только включить в программу музыку заядлых авангардистов Луиджи Нono, Дьердя Лигети и Джона Кейджа, но и пригласить в Ленинград самих композиторов.

На концерте Кейджа Малый зал Ленинградской филармонии был переполнен. Собрались не только почитатели композитора, не только любители музыкального авангарда – вся «вторая культура», весь художественный нонконформизм города набился в небольшой зал. Сюрреализм происходящего усиливала фигура поднявшегося на сцену, чтобы приветствовать дорогого гостя, Тихона Хренникова. Хренников был главой Союза композиторов, знаменем и символом того самого музыкального соцреалистического официоза, для которого Кейдж десятилетиями был исчадием капиталистического авангардного ада.

Мы с Курёхиным сидели в первых рядах, обдумывая, как нам умудриться пообщаться со своим кумиром. После концерта на Кейджа набросилась толпа поклонников, музыкантов, композиторов, журналистов. Пробиваться сквозь толпу не было никакого смысла – хотелось не символического рукопожатия и обмена дежурными комплиментами, а значимого контакта.

После концерта мы вышли из зала на Невский и стали ждать в надежде, что после ажиотажа толпа схлынет, Кейдж выйдет, и тут-то мы его и поймаем. Концерт был дневной, стояла прекрасная весенняя погода, и мы терпеливо ждали. Прошло минут 15–20, затем еще столько же; из зала вышли все зрители, Невский стал обычным дневным Невским, без малейших следов только что закончившегося эпохального концерта. Кейджа не было. Я начал сомневаться, говорю Курёхину: «Он, наверное, ушел через какой-то другой выход». «Я этот зал прекрасно знаю, никаких других выходов здесь нет, уйти он не мог», – отвечает Сергей. И действительно, через несколько минут из дверей зала выходит Кейдж – один, без свиты сопровождения, в своей китайского типа курточке-пиджачке полувоенного покроя, с дзенской улыбкой на лице – и в полном одиночестве идет по Невскому по направлению к гостинице «Европейская».

Мы идем за ним. Курёхин, английский которого тогда был еще вполне эмбриональным, настойчиво подстегивает меня, и наконец, решившись, мы подходим, представляемся, рассыпаемся в почтении, уважении и преклонении и дальше идем к гостинице уже вместе с ним. Кейдж спокоен и благожелателен. Пользуясь этим, Сережа решается предложить как-то провести время вместе и приглашает его в мастерскую друга-художника. К нашему удивлению

и внутреннему восторгу Кейдж не отказывается, но говорит, что после концерта ему нужно немного отдохнуть, и назначает нам встречу в вестибюле отеля через пару часов.

Мы вызываем Африку – решено было отвести Кейджа именно в «африканскую» мастерскую на Фонтанку, традиционно забитую миллионом нестандартных и крайне любопытных вещей. Отдохнувший Кейдж выходит, и вчетвером, в прекрасный весенний день, мы отправляемся к Африке пешком.

Пока мы шли по Фонтанке, после Калинкина моста, в одном из грязных дворов с помойками, которые неизбежно пришли на смену парадному Невскому, Африка своим орлиным взором вдруг усматривает в каком-то хламе причудливой формы стеклянную бутылку – чуть ли не дореволюционную, из яркого зеленого стекла. Уникальная вещь, дошедшая будто из средневековой фармации, становится предметом всеобщего обозрения и восхищения, и постепенно, прямо по дороге, превращается в решение все время занимавшего нас вопроса о том, как же сделать предстоящее общение в мастерской у Африки значимым и придать ему какой-то художественный смысл. Бутылка – вот центр будущего перформанса.

Кейдж участия в беседе не принимал: он шел спокойно, по-буддистски беспристрастно созерцая и совершенно неизвестных ему смешливых молодых людей, которые ведут его неизвестно куда, и прекрасный, но совершенно чужой для него город.

Наконец пришли в мастерскую, где нас уже ждали Тимур Новиков, Иван Шумилов, жена Африки Ирена Куксенайте и специально вызванный фотограф. Кейдж сказал, что ему нужно срочно что-то съесть, но есть он может только кашу – он так и употребил русское слово «каша», – сваренную на воде, без соли и сахара. По счастью, нашлась крупа, и Ирена быстро приготовила кашу.

Далее началась спонтанная акция-перформанс вокруг той самой, столь удачно найденной на помойке бутылки.

Вся акция должна была символизировать братание российского и американского авангарда. Два символа соединяются: квадрат – русский авангард в лице квадрата – и вода, которая по курехинской задумке почему-то должна была стать символом Кейджа. В сопровождении шумиловских дудочек Курехин, Африка и Тимур ходили вокруг с водой, налитой в бутылки из-под водки, а Кейдж переливал воду в стоящую в центре бутылку. Водка представляла собой символ русской духовности; бутылку установили на черном квадрате – у Африки в мастерской без труда нашелся символ русского авангарда. Сам Курехин, вспоминая несколько лет спустя эту акцию, откровенно назвал ее «какой-то фигней». Но Кейджу все это ужасно нравилось, он хохотал как ребенок. Уже не помню, в какой момент – а может и вовсе название придумали пост-фактум – все происходящее окрестили «Водной симфонией».

На следующий день Африка с Тимуром повезли Кейджа в Петергоф, где его куда больше исторических памятников занимали травки и коренья, которые он выкапывал в земле, и из которых по возвращению к Африке был приготовлен обед. Потом композитора водили в Эрмитаж, где он с интересом останавливался только у пожарных кранов и огнетушителей, а также у пустой рамы, картину из которой увезли на реставрацию.

Ни я, ни Курехин в этих встречах больше не участвовали – уже не помню почему. Африка потом в Нью-Йорке побывал дома у Кейджа, тот познакомил его с Мерсом Каннингемом²³⁰, и «африканские» декорации украсили даже какой-то балет мэтра. Та памятная встреча сильно помогла Африке в его продвижении в художественных кругах Нью-Йорка.

Этот небольшой эпизод превратился в одну из легенд культурного Ленинграда-Петербурга. Даже в изложении непосредственных участников события версии расходятся, и иногда

²³⁰ Мерс Каннингем (1919–2009) – американский хореограф, соратник и партнер композитора Джона Кейджа, считается создателем авангардного танца.

довольно существенно. Но интересно, как спустя несколько лет Курёхин обозначал смысл этой встречи и, кстати, объяснял отсутствие попыток встретиться с Кейджем в Америке:

«Для меня достаточно, что я с Кейджем виделся. Меня с ним уже соединяет что-то, неважно, что. Мне не нужно было больше с ним видаться. Говорить мне с Кейджем не о чем. Общения невербального мне вполне достаточно. Если меня с человеком связывает что-то, может быть, что-то нерациональное, для меня это самое главное. Это мне помогает, упрощает жизнь. Я живу лучше. Я же состою из воспоминаний своих собственных. И эта область, чем она для меня значительнее в магическом отношении, тем я для себя интереснее. Мне становится достаточно внутренней рефлексии. Это помогает мне абстрагироваться от социальной действительности, позволяет спокойно существовать. Я потом могу жить на необитаемом острове совершенно нормально, хотя, конечно, я этого делать не буду никогда. Мне достаточно того, что произошел факт такого взаимодействия, то есть появилась история, исторический момент воссоединения. Мы о чем-то поговорили, встретились, что-то сделали. И хорошо, что я тогда сделал это все, потому что иначе это была бы обыденная, простая встреча. А здесь все-таки произошел определенный обряд. Неважно, какой бы он ни был идиотский. Я сам хорошо понимал его значение. И об этом уже сейчас можно говорить как об одной из последних акций с Джоном Кейджем. Можно было все что угодно сделать, главное было это обозначить как какой-то обряд, какой-то ритуал. Кейдж для меня – один из важнейших, может быть, людей, мне это не объяснить. Есть вещи, неоправданные никакими разумными доводами, их называют просто любовью. Это вот – любовь»

Ну а восемь лет спустя, уже после смерти и Кейджа, и Курёхина в свет вышла одна из самых последних и самых трогательных работ Сергея Курёхина – дуэт с саксофонистом Кешаваном Маслаком²³¹. Назывался альбом DEAR JOHN CAGE... и ему было предпослано отправленное куда-то туда, в лучший мир посвящение: "Dear John Cage, when you see Sergey please say hello..." – «Дорогой Джон Кейдж, когда увидишь Сергея, передай ему привет».

Печальная и светлая музыка, обращение к умершему учителю, которое дошло до него уже тогда, когда и ученик был там же, где-то рядом...

²³¹ Кешаван Маслак (род. 1950) – американский саксофонист, перформансист и поэт украинского происхождения. Также выступал под именем Kenyu Millions. Записанный в феврале 1996 года во Флориде дуэтный альбом с Маслаком стал последней работой Курёхина.

Кризис жанра

«Бойтесь своих желаний, они имеют свойство сбываться», – я не раз вспоминал этот проницательный совет Воланда из великого булгаковского романа, наблюдая в конце 1980-х начале 1990-х за развитием главного курехинского проекта. Масштабно – по размаху, по количеству и разнообразию участников, по размеру осваиваемого пространства, по охвату эстетических и культурных сфер – «Поп-Механика» стремительно шла по восходящей, но, увы, все больше и больше буксовала как идейно, так и по качеству происходящего на сцене. Перестройка дала Курехину те самые возможности, о которых он, как о несбыточных, мечтал в памятном интервью 1982 года. У него появились и хоры, и оркестры – симфонические, духовые и военные. Появилось даже то, о чем, он и думать не смел, – на концерте «Поп-Механики» в «Октябрьском» на четвереньках ползала Ванесса Редгрейв²³². Оказавшаяся в Ленинграде по каким-то киношным делам великая актриса соблазнилась участием в провокационном мультимедийном шоу неведомого ей обаятельного молодого человека и проявила подлинный аристократизм, легко и с достоинством согласившись на спонтанно возникшую и высказанную с дерзким мальчишеским вызовом (я присутствовал при разговоре, даже что-то переводил) идею. Она правильно почувствовала в этой дерзости не стремление унижить, а действительно вызов, но вызов равного, готового – если и партнер признает в нем равного – преклониться перед отвагой и достоинством умной, смелой и очаровательной женщины.

На концерте в огромном Спортивно-концертном комплексе перед сценой разъезжали военные грузовики. Каждая новая «ПМ» становилась все масштабнее, все грандиознее и... все скучнее. Что дальше? – задавался вопросом я, да, думаю, и не только я. Самолеты? Космические корабли? «Поп-Механика» в межгалактическом пространстве? Нарращивать масштаб при растущих возможностях можно, наверное, до бесконечности. Но будет ли при этом расти искусство, творческий смысл? Сомнения нарастали, и ответа на них не было.

Однажды даже и сам Сергей – что в принципе было ему совершенно несвойственно – признался в идейном истощении своего любимого детища. Было это примерно в 1989 году в интервью, которое я брал у него для посвященного ему документального фильма «Divine Madness». Но прежде чем я приведу само курехинское признание, есть смысл сделать небольшое отступление и рассказать чуть подробнее о фильме «Divine Madness».

В 1989 году неутомимый Лео Фейгин задумал – благо, перестройка уже позволяла планировать подобного рода проекты – провести грандиозное турне по СССР классика американского авангарда Сесила Тэйлора в сопровождении «Оркестра Московских Композиторов»²³³. Он представил проект Четвертому каналу (Channel 4) британского телевидения, получил одобрение и – главное – финансирование. Однако из-за капризов превратившегося к тому времени уже в звезду Тэйлора проект сорвался. Но не терять же из-за капризной звезды столь многообещающий проект? Дальше слово самому Фейгину:

«Как раз в тот момент я выпустил коробку из восьми компакт-дисков под названием „Document. New Music from Russia. The ‘80s“. Этот “Документ” начал получать замечательные рецензии – даже воскресный выпуск New York Times посвятил этому изданию целый разворот с фотографиями. В это же самое время Александр Кан — “наш человек в Ленинграде” — пере-

²³² Ванесса Редгрейв (род. 1937) – известная британская актриса из актерской династии Редгрейв. Лауреат премии «Оскар». Несмотря на свои нередко экстремально левые политические взгляды и соответствующий политический активизм Ванесса Редгрейв пользуется в Британии поистине королевским авторитетом и уважением.

²³³ «Оркестр Московских Композиторов» – существовавший в 1980-1990-е годы ансамбль музыкантов-импровизаторов как из СССР, так и из других стран. Идею и название – вслед за London Composers Orchestra – придумал московский новоджазовый трубач Андрей Соловьев. Музыкальное руководство осуществлял живший в Лондоне фриджазовый пианист русского происхождения Владимир Миллер, идейное и организационное – продюсер Николай Дмитриев.

дал мне запись концерта “Поп-Механики” Сергея Курёхина. Взяв «Документ» со всеми рецензиями, а также запись “Поп-Механики” на VHS, я отправился к главному редактору музыкальных программ Channel 4 Аврил Макрори. Коробка из восьми компакт-дисков произвела должное впечатление. Я сказал ей, что проект с Сесилом Тэйлором очень интересный, но у меня есть кое-что получше. Поставили на видеомагнитофон концерт Курёхина. Уже через 2–3 минуты после начала концерта ее молодая секретарша вскочила со стула и начала танцевать под мощные риффы «Поп-Механики». Это, по всей вероятности, оказалось последним доводом, склонившим главного редактора в пользу нового проекта. Она видимо решила, что раз уж молодежь таким образом реагирует на музыку, то в этом что-то есть. Я ушел от нее в отличном расположении духа – так зародилась серия из десяти фильмов “Новая Музыка из России”.

В числе героев десяти фильмов серии была вся советская «конюшня» Leo Records – трио Ганелина, Вапиров, «Оркестрион», Валентина Пономарёва, «ТриО», джаз-группа «Архангельск» и другие. Был, конечно же, фильм и о Курёхине. Бюджет у фильма был ничтожный, и немалая часть организации съемок «Divine Madness» – именно так, «Божественное безумие», Лео решил назвать фильм о Курёхине и его безумном поп-механическом проекте – выпала на мою непрофессиональную долю.

Лео приехал на съемки в Москву, где нам удалось организовать фортепианный концерт Курёхина – ни много ни мало – в резиденции шведского посла. Наш знакомый еще по Ленинграду шведский дипломат к тому времени перебрался в Москву, и контакт этот оказался очень полезным.

Концерт сняли, а вот интервью, которое Лео брал у Курёхина, оказалось забракованным – звук не записался.

Основная часть работы – съемки «Поп-Механики» в Ленинграде и интервью – свалилась на меня.

Я договорился с только созданной тогда, одной из первых в России частных телевизионных компаний «Русское видео» и на присланные Лео деньги нанял у них двух операторов с камерами. Операторы не имели ни малейшего понятия ни о Курёхине, ни о «Поп-Механике», что снимать им было совершенно безразлично, и мне – при полном отсутствии телевизионного опыта – пришлось как-то ими руководить. Снимали «Поп-Механику» на фестивале «Осенние ритмы-89» в небольшом зале ДК им. Капранова. Эта первая и последняя «ПМ» на «Осенних ритмах» называлась «Психические расстройства музыкантов». Я установил камеры в двух проходах зала и, прекрасно отдавая себе отчет, что по ходу дела руководить съемкой, бегая между ними, будет невозможно (денег на полноценный автобус с режиссерским пультом не хватало), просто велел операторам снимать все, что им покажется интересным. Отснятый материал отправили в Лондон, где из него смонтировали вполне приличные минут двадцать поп-механического действия.

Интервью я брал у Сергея в парке Крестовского острова, где тогда располагалось «Русское видео». Чтобы не тащить оператора с камерой в какое-то другое место, мы с Курёхиным просто подъехали к офису компании. Собственно, это интервью я и вспомнил, заговорив в начале этой главы о кризисе жанра, о сомнениях, как оказалось, не только моих, но и самого Сергея в действенности казавшегося непобедимым принципа поп-механического безумия.

Интервью, как было тогда уже свойственно всем курёхинским высказываниям, изобиловало всевозможными словесными ужимками и прыжками, изящными, остроумными и дерзкими. Иногда из них получалось извлечь содержательный смысл, но чаще эта была чистая вербальная эквилибристика – кайфовая, захватывающая, но мало что поясняющая. Однако, отвечая на мой вопрос о будущем «Поп-Механики», Сергей сделал весьма любопытное признание, которое я здесь процитирую полностью:

«Можно, наверное, продолжать эксплуатировать ту идею, которая существует. Она развивается – не так чтобы очень, но развивается, и какое-то время на ней еще можно существовать. Но в России сейчас идет тотальное разобщение, особенно в свете культуры. Когда все были зажаты, спрессованы вместе, то вместе делали и общее дело. Все знали, кто свой и кто чужой. Сейчас все это радикально изменилось, появилась возможность делать карьеру индивидуальную, чем каждый и занимается. Нет целостности, нет общего ощущения, которое объединяло бы людей и заставляло их делать совместную культуру. Раньше «Поп-Механика» строилась по принципу дружбы, собирала всех друзей и поэтому несла в себе определенный духовный заряд. Сейчас она может нести уже только чисто формальный заряд, и только такой заряд она и несет. Можно расширять композиционно, можно делать массу новых находок... Но она обрела уже некоторую механистичность, тем более, что, путешествуя по многим странам, я научился совершенно спокойно делать «ПМ» из людей, которых я никогда ранее не встречал, хотя это и противоречит общему духу. Поэтому я и не думаю, что «ПМ» может развиваться духовно – только чисто формально».

Признание очень характерное и многое объясняющее. Впрочем, останавливаться, задумываться, перестраиваться, и искать новый путь было некогда. События, проекты, гастроли, ангажементы накручивались друг на друга как снежный ком.

Если в 1985 году съемочной группе Би-би-си, преодолевая запрет Гостелерадио, пришлось снимать «неофициального артиста неофициально» и ютиться с камерами в обшарпанной квартире на Петра Лаврова, то три года спустя ситуация выглядела уже диаметрально противоположной. В сентябре 1988 года Нам Джун Пайк – считающийся основателем видеоарта американско-корейский художник – проводил в связи с Олимпийскими играми в Сеуле грандиозную глобальную телеакцию под названием «Wrap Around the World» («Оборот вокруг света»). 9 сентября, за неделю до открытия Игр, установленные в самых разных городах разных стран телекамеры последовательно включались друг за другом и в течение полутора часов транслировали на весь мир широкую панораму жизни на планете. Сеульские игры в общей сложной и переменчивой политической картине 1980-х годов были важным событием. В 1980-м Запад бойкотировал московскую Олимпиаду, протестуя против вторжения советских войск в Афганистан. Четыре года спустя СССР и его сателлиты отплатили той же монетой, отказавшись поехать на Игры в Лос-Анджелес. Многие опасались, что такая же судьба может постигнуть и Олимпиаду в Сеуле – советская пропаганда по инерции представляла Южную Корею реакционным авторитарным режимом, противостоящим братской социалистической КНДР. Но перестройка все же внесла свои радикальные перемены, и ни о каком бойкоте Олимпиады-88 уже не было и речи.

Не помню, честно говоря, по чьей инициативе представлять СССР в этом престижном глобальном телемоете было поручено Курёхину. То ли об этом попросили организаторы акции, что весьма вероятно – Курёхин был известен как один из самых интересных авангардных артистов СССР. То ли его предложило само Гостелерадио, что тоже совершенно не исключено – кто может лучше представить перестроечный дух, чем острый современный музыкант с международной репутацией?

В СССР имя Нам Джун Пайка было (да и в сегодняшней России остается) малоизвестным, однако для нас он был фигурой культовой, к которой мы – и Курёхин в особенности – относились с огромным почтением. Музыкант и философ, соратник Штокгаузена и Кейджа, сооснователь вместе с Кейджем и Йоко Оно авангардного движения «Fluxus»²³⁴ и пионер

²³⁴ Fluxus (от латинского fluxus – поток жизни) – зародившееся в Нью-Йорке на рубеже 1950–60-х годов международное движение экспериментально-авангардного искусства. У истоков Fluxus стоял Джон Кейдж и его ученики-последователи: Джордж Махьюнас, Йоко Оно, Нам Джун Пайк, Ла Монте Янг и др.

видеоарта – участвовать в акции такого художника было для Курёхина невероятной честью и, как казалось, желанным трамплином в элиту мирового авангарда.

Курёхин напряженно и нервно готовился. Сложность состояла еще в необходимости живого включения в ведущуюся по всей планете трансляцию. Времени было отведено совсем не много, и собравшаяся в студии телецентра на Чаплыгина «Поп-Механика» – человек 20 с гитарами и саксофонами наперевес – ждала включения, чтобы по команде своего лидера врубить мощный фирменный поп-механический рифф.

Несмотря на волнения и некоторые сбивки с подключением, все прошло без сучка и задоринки, однако желаемого эффекта, увы, не возымело. Сама по себе акция «Wrap Around the World» оказалась вполне беззубой, ни с политической, ни с художественной точки зрения (несмотря на участие в ней таких звезд как Дэвид Боуи, Мерс Каннингем и Рюити Сакомото²³⁵) большого интереса не представляла, а короткий взрывной выпад «Поп-Механики» потонул в общем сусальном тоне и выглядел не столько мощным художественным актом, сколько этнографической зарисовкой.

Очень скоро, однако, Сергей стал предельно и, как мне казалось, необъяснимо и неоправданно разборчив, придирчив и даже привередлив в принятии тех или иных предложений, в том числе из-за рубежа. Я только что процитировал курёхинские сетования в связи разрывом духовного родства и единства в музыкантской среде, которыми он делился со мной осенью 1989 года в интервью для телефильма «Divine Madness». Между тем всего несколькими месяцами ранее, весной того же 1989 года, сам Курёхин сделал самый что ни на есть решительный шаг в сторону разрыва этого пресловутого единства, наотрез отказавшись от участия в инициированном Лео Фейгиным фестивале Soviet Avant Jazz в Цюрихе.

У Лео каким-то образом завелся полезный контакт с продюсером Цюрихского джазового фестиваля Сюзанной Таннер, и та, подстегиваемая неутомимым Лео и модой на гласностно-перестроечный Советский Союз, сумела раскрутить цюрихские городские власти на проведение отдельного фестиваля, посвященного советскому авангардному джазу. Поехали все: и Гайворонский с Волковым, и Вапиров из Болгарии, и «Архангельск», и «ТриО», и Михаил Альперин²³⁶ с Аркадием Шилколпером, и даже почти не имевшая отношения к авангарду Азиза Мустафа-заде. Приехал из Израиля даже Ганелин, отказавшийся, правда, играть со своими старыми партнерами, так что к тому времени уже легендарный флагман советского нового джаза был представлен сольным выступлением Ганелина, сольным Тарасова и чекасинским бэндом. Курёхин же ехать отказался, ссылаясь на нежелание быть частью общей советской тусовки. «Я хочу быть самим собой, и хочу добиться успеха как Сергей Курёхин, а не как часть околосоветской перестроечной суеты», – примерно в таком духе он мотивировал свое решение.

Впрочем, последовательностью Сергей Курёхин, как известно, никогда не отличался, и возможный упрек в несовпадении слова и дела никогда не был для него поводом хоть сколько-нибудь усомниться или поколебаться в решении, которое в данный конкретный момент казалось ему правильным или же просто симпатичным. Уже через год, летом 1990-го, он спокойно отправился вместе с «ПМ» на фестиваль в город Ночи на юге Италии, где тоже была обильная советская новоджазовая программа – те же Гайворонский-Волков, тот же «Архангельск». Правда, фестиваль не был чисто советским. А еще год спустя, в 1991-м, «Поп-Механика» в составе грандиозной петербургской художественной тусовки – отнюдь не только музыкаль-

²³⁵ Рюити Сакомото (род. 1952) – японский музыкант, композитор, продюсер. Лидер Yellow Magic Orchestra. Наиболее известен как автор музыки к фильму «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс», в котором вместе сыграл одну из главных ролей – вместе с Дэвидом Боуи.

²³⁶ Михаил Альперин (1956–2018) – советский, российский и норвежский музыкант и композитор. Основатель и лидер Moscow Art Trio, один из самых известных и успешных на Западе джазовых музыкантов из СССР. Последовательно работал над сочетанием этники и джаза.

ной – приняла участие в фестивале Les Allumees во французском Нанте, который проводился и вовсе под эгидой и отчасти на деньги городских властей Санкт-Петербурга. Запись оттуда составила альбом «Ибливый опоссум», на внутренней обложке которого Курёхин предстает в тоге и сандалиях римского патриция, с лавровым венком на голове и с розой в руках. А на другой странице – написанное от руки в идеальном курёхинском стиле посвящение-эпиграф: «Человек человеку – опоссум, мастурбант и хлорофил».

Так же, как и от Цюриха, увиливал Курёхин и от моих приглашений принять участие в фестивалях «Открытая музыка», которые я продюсировал в Петербурге в 1990–1993 годах. Фестиваль выглядел очень достойно, и выступать там было совершенно незастойно. Сергей, однако, под всяческими благовидными предложениями отказывался, хотя и приходил послушать любимых музыкантов – группу The Work²³⁷ или английский квинтет Пола Разерфорда²³⁸. У этого отказа, впрочем, могла быть и личная причина.

В 1987 году, на фоне общей либерализации, «Поп-Механика» – точнее, управление ею – встала на профессиональные рельсы. Перед поездкой в Ригу Курёхин предложил мне стать директором. Я думал недолго и отказался.

Причин тому было несколько. Во-первых, хотя с момента основания Клуба современной музыки я постоянно занимался организацией концертов – в том числе, и часто в первую очередь, Курёхина и его ансамблей, – работу эту я не очень любил и, более того, не считал себя к ней по-настоящему пригодным и способным. Занимался я ею исключительно по необходимости – уж очень я любил эту музыку и своих друзей-музыкантов и понимал, что если я не буду это дело делать, то оно останется несделанным. К 1987 году в среде музыкального менеджмента стали проявляться первые ростки профессионализма, и я считал – совершенно искренне, – что найдутся люди, способные решать непростые и очень ответственные организационные задачи куда лучше меня. Во-вторых, я прекрасно понимал, что характер у моего друга при всем его обаянии очень непростой, своенравный, и что на зыбкой почве такого тяжелого, нестабильного и ненадежного дела, каким в первые перестроечные годы была организация концертов на территории СССР, мы непременно разругаемся – а терять друга мне совершенно не хотелось. В-третьих, я понимал, что, несмотря на звучное наименование должности «директор», мне грозило скорое превращение из независимого равноправного партнера и друга, который участвует в делах по собственному желанию и удовольствию, в обычного наемного работника. Тогда я неизбежно оказался бы в подчинении, а то и в услужении – этого мне не хотелось. И в-четвертых, я все больше и больше понимал, что стезя моя – не столько организаторская, сколько журналистская, и именно по ней мне хотелось двигаться.

Уж не помню, какие аргументы я приводил Курёхину, – вряд ли все, но первый и последний наверняка. Мой отказ Сергей воспринял с огорчением, но внешне с пониманием. Директором «Поп-Механики» стал Алексей Ершов – спокойный, уверенный в себе, преданный Курёхину и порядочный человек с немалым организационным опытом. Курёхин, однако, и сам не чурался деловой, организационной части работы – особенно в том, что касалось поиска денег на те или иные без конца появлявшиеся у него безумные проекты. «Банки, склянки», – шутил он о содержании очередного делового дня, полного, как следовало понимать, встреч с банкирами.

Как человек очень умный и проницательный, Сергей безусловно понимал, что я в своем решении прав. Но получать отказы на свои предложения он не привык и не любил, и, как

²³⁷ The Work – британская рок-группа, работавшая на стыке прог-рока и пост-панка. Основал ее в 1980 году бывший музыкант Henry Cow Тим Ходжкинсон. В 1992 году группа выступала на фестивале «Открытая Музыка» в Санкт-Петербурге.

²³⁸ Пол Разерфорд (1940–2007) – британский тромбонист, наряду с Дерекком Бэйли один из самых последовательных и принципиальных музыкантов английской школы свободной импровизации. Придерживался крайне левых политических взглядов, был членом коммунистической партии Великобритании. Одна из его групп носила название «Iskra 1903» – в честь одноименной ленинской газеты.

мне показалось, напрягся. Быть может, с этим были связаны его отказы играть на фестивале «Открытая музыка», которые я организовывал в 1990–1993 годах?

Мы ни в коем случае не ссорились, но видеться стали реже, и постепенно отношения из почти повседневных встреч и сотрудничества стали переходить в стадию просто спорадического дружеского контакта.

Главной формой этого контакта на какое-то время стало любимое курёхинское времяпрепровождение – обмен пластинками или дисками. Он притаскивал ко мне сумку по тем или иным причинам ненужной ему музыкальной продукции, и начинался сугубо специфический процесс, название которому даже трудно подобрать. Спорт? Азартная игра? Шулерство? Лучше всего, наверное, подходит определение «обменная оргия». Настоящим коллекционером он никогда не был, но диски, и особенно виниловые пластинки обладали для него какой-то магической притягательной силой. Причем сила эта состояла далеко не только, а зачастую и не столько в содержащейся на том или ином диске музыке. Разумеется, каждая пластинка на вполне сложившемся и развитом рынке коллекционеров имела свою совершенно определенную материальную стоимость, и об этой стоимости мы оба имели прекрасное представление. Рыночная цена, безусловно, играла свою роль в нашем обмене, но была совершенно не главной. Мы отлично знали вкусы и пристрастия друг друга. Меня, как правило, интересовала в первую очередь чисто музыкальная составляющая, и Сергей старался тащить мне музыку тех артистов, которые могли быть мне по тем или иным причинам интересны. Что интересовало самого Курёхина, сказать однозначно невозможно. Редкий артист или особо редкая пластинка; редкая фирма; необычность оформления. Особую пикантность процесса обмена составлял тот факт, что большую часть этих лет проигрывателя у него не было, и пластинки представляли для него сугубо умозрительную ценность.

Торговались мы, тем не менее, безбожно. Деньги в качестве фигуры обмена не присутствовали вовсе – таков был неписанный закон. Если одному казалось, что его пластинка обладает большей ценностью, чем та, которую предлагают взамен, то в ход шли довески, сложные многоступенчатые комбинации – две за одну, три за две, а вот к этой впридачу еще сингл или вот эта книга. «А вот помнишь, в прошлый раз я тебе чуть-чуть уступил, теперь твоя очередь». Особенно Сергей любил обмен вслепую – то есть даже без прослушивания музыки на пластинке или диске. Иногда я пытался робко возразить – дай, мол, хоть послушаю, на что он уверенно, безапелляционно и, как ему казалось, вполне резонно возражал: «Зачем тебе ее слушать?!» Особым шиком было всучить партнеру и вовсе ненужный ни одному, ни другому хлам, который в следующий раз непременно всплывал вновь. Хотя, как Курёхин справедливо говорил, в каждой, даже самой неудачной пластинке можно найти свою изюминку. Продолжалась эта оргия несколько часов подряд – перемежаясь, разумеется, разговорами и на другие темы, а нередко и ужином.

Со временем пластинки сами по себе начали стремительно терять ценность – доставать их стало легче, доход каждого из нас вырос, и вся затея, казалось, превратилась в бессмысленную. Было очевидно, однако, что пресловутые пластинки служили всего лишь поводом. Что за этой игривой, ни к чему не обязывающей формой таился важный для меня и, смею надеяться, для Сергея процесс общения – легкого, непринужденного, ни к чему не обязывающего, когда серьезные темы – а они всплывали всякий раз непременно – были умело и тактично спрятаны в оболочку трепа.

И вновь БГ: «Детский альбом» и «Два капитана 2»

Весной 1991 года Ленинградский Рок-клуб праздновал свое 10-летие. Праздновал грандиозной, огромной выставкой «Реалии русского рока» в одном из павильонов «Ленэкспо» в Гавани. Я уговорил вечно скептического Курёхина все-таки на нее съездить – мы, видимо, полуслучайно совпали каким-то образом в городе – время было такое, что большую часть его все проводили в различных зарубежных поездках. Правда, попали мы все-таки не на торжественное открытие и тусовку, а через неделю-другую, уже ближе к закрытию. Все обойдя и обозрев, поздоровавшись и пообщавшись с теми немногими из приятелей, кто был в зале и оберегал свои стенды – часть экспонатов, как нам сообщили, была к тому времени уже растащена, – мы оказались где-то на балюстраде выставочного зала и сверху наблюдали за экспозицией и за броуновским вращением знакомых и незнакомых людей, предаваясь приятным ностальгическим воспоминаниям.

Продолжавшееся отсутствие контакта между двумя моими лучшими друзьями-музыкантами (а с БГ я за эти годы сильно сблизился) по-прежнему сильно меня тяготило. Воспользовавшись расслабленностью и слегка сентиментальным курёхинским настроением, я решился предложить: «А поехали к Бобу!» Он неожиданно согласился.

Боря тоже был в городе. Я позвонил справиться, готов ли он принимать гостей, после чего мы сели в машину, по дороге заехали в «Березку»²³⁹ на Невском, купили бутылку хорошего виски и отправились на Лесной, где Боря с Ириной и детьми жили тогда в съемной квартире.

Я ждал этого момента несколько лет, но момента как такового не случилось. Не было примирения, как будто не было и разлада. С первой же минуты разговор как бы возобновился на той же легкой ноте, на какой их общение шло в самые лучшие, самые плодотворные его мгновения. Сергей поразил меня необыкновенно уважительным и добрым отношением к Борису. Сначала говорили о какой-то ерунде, потом, чтобы избежать необходимости упоминать главное – можно ли возобновить совместную работу, – говорили о вещах, которые были хорошо знакомы обоим и о которых оба могли говорить часами: религии, философии, мистике. Наша бутылка быстро кончилась, Боря достал из своих запасов еще одну. Наконец разговор свернул и на планы совместной записи. Я понял, что миссия моя выполнена, и совершенно счастливый часа в три утра отправился домой, оставив друзей за оживленным разговором. Кажется, Сережка так и остался там ночевать.

Вскоре на волне примирения и эйфории от возобновившегося сотрудничества-дружбы они отправились вместе в Париж, куда БГ был приглашен участвовать в какой-то грандиозной благотворительной акции в честь пятилетия со дня чернобыльской катастрофы.

Но главное – началась работа над совместным альбомом. Вот что уже много позже, в 2012 году, во время работы над первым изданием этой книги рассказал мне Гребенщиков:

«Мы начали записывать этот альбом после долгого, в несколько лет, периода почти полного отсутствия контакта. Мы встретились и сразу решили что-то сделать вместе. Его тогдашний менеджер Лёша Еришов с готовностью взялся найти на запись деньги и организовать студию «Мелодия», но поставил при этом одно условие – записывать нужно на английском языке, чтобы потом продать. Мне тогда это было легко – я только-только записал два альбома на английском языке²⁴⁰. Серёжка по этому поводу ничего особенного не говорил,

²³⁹ «Березка» – действовавшая в СССР сеть магазинов, торговавших за иностранную валюту. В советские годы советским гражданам вход в «Березки» был запрещен, а наличие на руках иностранной валюты было серьезным уголовным преступлением, грозившим реальным сроком. В описываемые времена, в канун развала СССР и наступления рыночной экономики, контроль за оборотом валюты был практически снят, и при наличии валюты можно было спокойно приобретать в «Березке» любые товары, которых в обычных магазинах по-прежнему еще не было.

²⁴⁰ Через год после вышедшего в 1989 году Radio Silence Гребенщиков записал в Лондоне в 1990 году альбом Radio London.

но мы считали с ним вместе, что потом мы как-нибудь куда-нибудь это переведем. Приехал Бойд²⁴¹, послушал, сказал, что все это интересно, только зря мы пишем на английском.

Изначально идея состояла в том, что запись эту мы будем делать втроем – с [бывшим гитаристом «Кино»] Юрием Каспаряном, который тогда называл себя не Юрием, а Георгием, и считал себя не гитаристом, а «великим мастером наладки ритмических устройств». Серёжка все говорил: вот сейчас Юрка придет, он наладит нам ритм, и все будет прекрасно. Каспарян пришел на второй или третий день записи вместе с Рокамболом²⁴². Рокамболь вел себя – что для него, по всей видимости, дело привычное – невероятно оскорбительно и унижал всех, кто находился вокруг. То есть обычный кухонный хам, которому просто никто не может дать по усам лишь потому, что все жалеют его. Ну пришел урод, ну ладно... все терпят его остроты чудовищные, его пошлость и его хамство. Мы с Серёжкой терпеливо ждали, когда это закончится. А терпели мы его просто потому, что Юрка представил его как своего учителя. Ну кто мы такие, чтобы судить его учителя? Но в конце концов примерно через час Серёжка не выдержал и говорит: «Вот дверь, вам нужно в эту дверь выйти и больше никогда сюда не возвращаться». Юра ушел вместе с ним и через день сообщил нам, что мы выказали неуважение его учителю, и он не может продолжать с нами работать.

И началась чудовищная суета, ибо писали мы все без ритма, под какой-то клик (электронный метроном. – А. К.), хотя ожидалось, что мы будем писать с нормальной ударной установкой или по крайней мере с нормальными ударными устройствами. Ну как можно записывать музыку под клик? Шла запись поэтому очень трудно, и постепенно все стало рушиться – мы сделали семь-восемь треков, и все они были под клик. К тому же у меня в этот момент писался «Русский альбом». И не просто писался, а шли еще постоянные гастроли, мне все время нужно было ездить по всей России. Все время, все время, все время... Так как, честно говоря, просто не на что было есть... То есть, помимо «Русского альбома», нужно было просто зарабатывать деньги. Я просил у него прощения, просил отложить нашу работу, но «Русский альбом» вместе с этими гастролями съел меня целиком. Потом мы пытались к этому вернуться еще несколько раз, но не получилось, потому что все оригинальные пленки, кроме, кажется, какой-то одной и самой неинтересной, – а всего было три или четыре большие катушки, которые Лёша купил, заплатил деньги, – просто пропали. Кто-то из операторов фирмы «Мелодия» решил, что вот лежат пленки, уже несколько недель, и никто их не берет, значит, они никому не нужны. И что-то записал на эти пленки поверх нашей записи. И все, и спросу никакого нет. И ничего не осталось, кроме нескольких рабочих записей – рабочий сброс, с браком, не вычищенные, сегодня закончили, завтра будем делать дальше, – которые я по привычке каждый вечер скидывал себе на кассету.

Потом мы к этому приступали еще раз, года два спустя. Он приехал ко мне и предложил вернуться к этим старым записям – давай, мол, то, что было сделано на английском языке, сделаем еще раз. Я с радостью согласился, хотя было очень сложно писать тексты на уже готовые песни, это требует огромного вложения интеллектуальных сил. Но, тем не менее, к одной из этих песен – «Отблеск Тебя» – я что-то написал, Серёжка одобрил, и мы вместе заканчивали какие-то кусочки. Да, я точно помню, это был девяносто третий год, самое начало буддизма в моей жизни, и поэтому там все эти намеки. И он страшно радовался и говорил: «Вот это текст, вот это я понимаю! Так и надо!»

²⁴¹ Джо Бойд (род. 1942) – известный музыкальный продюсер, продюсер первого сингла Pink Floyd и практически всего направления английского фолк-рока второй половины 60-х – Fairport Convention, Ник Дрейк, Incredible String Band, Ричард Томпсон и др. Принимал активное участие в судьбе некоторых музыкантов русского рока. Помимо долголетнего сотрудничества с Гребенщиковым в 1990 году на своей фирме Hannibal Records он издал альбом ленинградской группы «АВИА».

²⁴² Сергей де Рокамболь (род. 1949) – художник-концептуалист и мистик, под сильным влиянием которого Каспарян и работавший тогда с ним в одной группе «Ю-Питер» Вячеслав Бутусов находились в то время.

Но у меня опять началось – то ли «Кострома»²⁴³, то ли что-то еще, но я все время был в гастроях. А он как раз тогда связался с Дугиным²⁴⁴, со всеми остальными, началась вся эта другая полоса его жизни... какая-то новая фигня. И я больше его и не видел... Помню, он как-то забежал ко мне – мы уже жили на Невском – с кучей книг из «Букиниста», страшно довольный, и мы договаривались: мол, это сейчас сделаем, потом это сделаем, и он меня уговаривал – ну хоть это песню закончи. И мы закончили «Отблеск Тебя», записали ее, опять же на «Мелодии», и, наверное, получилось бы еще что-нибудь с этим сделать, но дальше нам было как-то не состыковаться. Не потому, что мы не хотели. Мы хотели, но у него была своя сверхзанятая жизнь, а у меня своя, и нам никак было не встретиться. И когда наконец «Детский Альбом» появился... ну что же, я и тогда считал, и сейчас считаю, что это было целиком его право делать так, как он считал нужным. Но мне только кажется, что получилось в итоге гораздо слабее и более... по-детски, чем то, что мы задумывали и что мне казалось действительно интересным. Из этого могла получиться по-настоящему серьезная и сильная работа. По-моему, ее стоило доделать, но... у нас не было времени. И он сделал то, что сделал, – его право. Музыку мы писали вместе, и раз это совместная работа, то право каждого – делать с этим то, что он считает нужным».

В итоге в изданный уже после смерти Курёхина «Детский Альбом» вошли лишь две песни в исполнении Гребенщикова. Заурядный, прямой, если не сказать прямолинейный рокешник «Rock Steady» соседствует с версией этой песни в курёхинском исполнении и с его же, написанном на украинском (!) языке текстом под названием «Степан та дівчина», – получилось жутко смешно, забавно и остроумно. Вторая песня в исполнении БГ – «Living in Real Time» – звучит так же заурядно.

Спустя десять лет, в 2001-м, уже через пять лет после смерти Курёхина, БГ выложил на сайте «Аквариума» под названием «Песни Шахматистов Прошлого Столетия» четыре трека из той самой записи, предпослав им короткий текст: *«В качестве подарка на китайский Новый Год АКВАРИУМ с удовольствием выставляет для вас найденные в наших погребах четыре песни, записанные БГ и Капитаном Курёхиным летом 1991 года. В переработанном виде ряд песен, записанных тогда, был выпущен под названием «Детский Альбом». Здесь вы можете услышать изначальные версии».*

Эти четыре песни: «Glimpses of You», русскоязычную версию которой «Отблески Тебя» БГ почему-то пока не обнаружит и которую Курёхин превратил в «Слона и соловья»; «Law of Induction» – она стала у Курёхина открывающими альбом «Козликом и тапиром»; «Axios (Talk With Me)» – ее Курёхин превратил в «Мой сурок»; и «Opera Backwards», которая так и не нашла аналога в окончательной версии альбома²⁴⁵.

Поскольку «Детский Альбом» появился уже после смерти Курёхина, составлением его занималась его вдова Настя, и подлинных намерений Сергея относительно компиляции пластинки выявить теперь уже не удастся. Не думаю, что Настя и помогавший ей в работе Андрей Тропилло сознательно выбрали из песен БГ то, что было выбрано, – две маловыразительные композиции. Выбирать, судя по всему, было особенно не из чего.

«Пятая вода на киселе, оставшаяся от этих записей», – так БГ охарактеризовал «Детский Альбом» в короткой аннотации к уже упоминавшемуся альбому «Сергей Курёхин в „Аквариуме“».

Я уделяю столь пристальное внимание мельчайшим подробностям этой давней истории по двум причинам. Во-первых, мне всегда очень нравился и до сих пор нравится «Детский

²⁴³ «Кострома mon amour» – альбом «Аквариума» (1994)

²⁴⁴ Александр Дугин (род. 1962) – философ, политолог, идеолог евразийства, в последний год жизни Курёхина его близкий друг и соратник. Подробнее о союзе Курёхина и Дугина см. главу «Политическая Механика».

²⁴⁵ Впоследствии эти записи были включены в изданный в 2012 году фирмой SoLyd Records альбом «Курехин и Гребенщиков приглашают...» (SLR 0317/8).

Альбом», как никогда прежде, практически впервые и, увы, уже после смерти проявивший песенный дар Курёхина. Дар совершенно своеобразный, даже уникальный. В песнях этих – тот же остроумный, ироничный, постмодернистский, острый, едкий, иногда даже злой Курёхин, каким мы его знали по «Поп-Механике», «Ленину – грибу», по многочисленным интервью.

Но главное все же состоит в том, что, как мне казалось, здесь Сергей, по сути дела в первый и единственный раз в своей жизни отважившись на полностью и безоговорочно песенный альбом, не только вступил таким образом на территорию, изначально принадлежавшую БГ и заявленную таковой при начале работы над пластинкой. Как и в 1987 году, в эпизоде с «Ленинградской правдой», Сергей вступил в заочную полемику со своим партнером и другом – острой, жесткую и нелюбезную. Даже если оставить в стороне совершенно неуместно включенные в альбом две песни в исполнении Гребенщикова, невозможно не ощутить полемический, а то и пародийный настрой курёхинских текстов – по отношению к БГ.

Не думаю, что у него изначально было такое намерение, но затянувшаяся и долго не дававшая плодов работа над пластинкой плюс вызывавшая естественное раздражение и недовольство Курёхина бесконечная занятость Гребенщикова пробудили всегда сидящего в Серёже наготове беса, который внезапно и неожиданно породил столь яркую и интересную, но явно несправедливую по отношению к партнеру работу.

Аналогичная судьба постигла и еще одну, относящуюся к тому же времени попытку возобновления сотрудничества между Курёхиным и Гребенщиковым. Речь идет о фильме Сергея Дебижева «Два капитана 2».

Художник Сергей Дебижев был давним знакомым Гребенщикова и заходил к нему еще на чердачную квартиру на Софьи Перовской. Я уже рассказывал о дебижевском блестящем оформлении альбома Курёхина-Гребенщикова «Subway Culture». Для самого Дебижева тогда, впрочем, важнее было его знакомство и начавшаяся совместная работа с Александром Сокуровым. Кинематограф настолько Дебижева увлек, что, следуя по сокуровским стопам (ранние документальные ленты «Соната для Гитлера», «И ничего больше»), он стал снимать такие же по технике монтажные фильмы. Особенно запомнился вычурный, выдающий тягу Сергея к причудливой пышной изобразительности «Золотой сон», музыка Гребенщикова к которому стала основой уникального альбома «Bardo» Русско-абиссинского оркестра²⁴⁶.

На рубеже 1980–1990-х, уже на открывшей новые возможности перестроечной волне, Дебижев снял несколько клипов на песни «Аквариума». В 1989 году он задумал снять большой документальный фильм о группе, но тут – к лучшему ли, к худшему для фильма – Гребенщиков с Курёхиным помирились.

Чему, как рассказал мне много позже Дебижев, предшествовал крайне любопытный эпизод. Во время концерта «Поп-Механики» в СКК к Гребенщикову с Дебижевым, сидевшим в первом ряду, подошли спустившиеся со сцены двое участников шумного многолюдного действия. В руках они несли огромный круглый аквариум, наполненный мутной грязной водой. Они настойчиво терлись вокруг БГ, явно стремясь «ненароком» пролить грязную воду из аквариума на отчаянно вжимавшегося в кресло лидера одноименной группы. Действовали они, как утверждает Дебижев, слишком целенаправленно для того, чтобы акция была случайностью или их собственной инициативой.

Старый «Аквариум» к тому времени окончательно рухнул. То, что не удалось сделать в свое время Курёхину, доконала змея-искусительница Америка, заманив БГ к себе на «Radio Silence» и оставив, по сути дела, у разбитого корыта. Боре нужно отдать должное: он абсолютно не пал духом, а наоборот, с удвоенной силой и энергией ринулся в новую затею – «БГ-бэнд».

²⁴⁶ Русско-Абиссинский оркестр – один из побочных проектов Бориса Гребенщикова и «Аквариума». Под именем Русско-Абиссинский оркестр в 1997 году был издан альбом «Bardo» с инструментальной музыкой из фильма «Золотой сон». Единственное концертное выступление оркестра состоялось на фестивале «Открытая Музыка» в Театре Эстрады Петербурге в 1992 году.

С новой командой он отправился по просторам необъятной России и записал великолепный «Русский альбом». Идея документального фильма об «Аквариуме», видимо, Борю к тому времени уже мало вдохновляла, и, как рассказывает Дебижев, его попытки раскатать Гребенщикова на сколько-нибудь серьезную работу ни к чему не приводили.

Появившийся Курёхин сразу предложил сделать картину игровой, что всем пришлось невероятно по вкусу. Постмодернистская эстетика перепева классического советского наследия тогда только входила в моду – в Москве идеологи авангардного «Сине-Фантома»²⁴⁷ братья Алейниковы²⁴⁸ сняли своих «Трактористов-2», Ленинград в ответ придумал «Два капитана 2». Главным образом, уверен, из-за названия – придуманного, разумеется, Курёхиным.

Теперь восстановившие дипломатические отношения «капитаны» должны были стать героями нарождающейся киноэпопеи. Для Дебижева это стало первым опытом художественного кино, но и Курёхин, и Гребенщиков в кино были уже не новички, и принцип поп-механического капустника был перенесен и на процесс кинопроизводства.

«Идеи били ключом, и мы с головой погрузились в работу, бесконечно придумывая те или иные трюки», – вспоминает Дебижев.

Однако мало-помалу «Двух капитанов 2» стала наступать та же беда, что и будущий «Детский Альбом» (делалось все одновременно), – Гребенщиков был все время занят гастролями и записями. Как и в альбоме, Курёхин постепенно, но верно перехватывал инициативу и превращал фильм практически в свой сольный проект.

«Мы пытались подгонять эту лодку к берегу всякий раз, когда там оказывался Боря, но удавалось это все реже и реже, так и получилось, что роль его в фильме оказалась заниженной», – рассказывает Дебижев.

Какими бы объективными ни были обстоятельства, мешавшие БГ в 1991 году полностью отдаться работе над совместным с Курёхиным альбомом и над фильмом «Два капитана 2», причины так и не сложившегося полноценного сотворчества мне кажутся куда более глубинными, чем элементарная занятость.

Курёхин, находившийся тогда на пике своего и международного, и внутреннего успеха, чувствовал себя успокоено и расслабленно, был готов забыть старую ревность и, по всей видимости, вполне искренне попытаться пробудить в себе то некогда волшебное ощущение духовного единства и братства. Он хотел вернуться к идиллическим временам, когда взаимная любовь, осознание ценности таланта и мироощущения друг друга не только невероятно обогащали обоих участников, но и оплодотворяли все, что они делали вместе и нередко даже раздельно. Однако поезд, как оказалось, ушел. Ценности перестали быть взаимными. В течение всех этих лет Гребенщиков и Курёхин двигались в противоположных направлениях, и совпасть вновь оказалось невозможно. Почувствовав нестыковку – уже не амбиций, не личностей, а глубинных мироощущений, – Курёхин, с присущей ему безжалостностью, отбросил сантименты и двинулся дальше, заодно пнув ногой и собственное прошлое.

Подытоживая великую и грустную историю отношений этих двух гениев нашей культуры, не скажешь лучше, чем сказал в уже упоминавшейся статье «Капитан Курёхин и...» Сергей Добротворский:

«Гребенщиков и Курёхин – две сакральные фигуры андеграунда и вместе с тем антагонисты. Белое и черное. Гармония и Хаос. Гребенщиков – герой «золотого века» советского рок-н-ролла, его точка отсчета и первый успех. Курёхин – «разрушитель хороводов». Он подобен мальчику, ткнувшего пальцем в голого короля и тем самым низведшему космологические претензии русскоязычного рока до уровня обыденной культуры. <...> «Рок-н-ролл мертв, а

²⁴⁷ «Сине-Фантом» – самиздатский журнал по авангардному и параллельному кино. Издавался братьями Алейниковыми в Москве с 1985 года. Впоследствии появился клуб «Сине-Фантом».

²⁴⁸ Братья Игорь (1962–1994) и Глеб (род. 1966) Алейниковы – основатели и практики вместе с Борисом Юханановым движения авангардного, андеграундного кино, получившего название «параллельное кино».

я еще нет», – спел Гребеничиков, превратив собственное «я» в выражение типичного модернистского индивидуализма. Для Курёхина же умер не только рок-н-ролл, но и поглотившее Гребениčkова модернистское сознание. И если для Гребениčkова рок сопоставим с христианством как универсальной коммуникацией, то для Курёхина вся современная музыкальная культура – вавилонское столпотворение. Поэтому разрыв Гребениčkова и Курёхина – это схватка одряхлевшего модернизма и набирающего силу, неуязвимого в своей равнодушной наглости постмодерна».

И в заключение этой истории не удержусь от еще одного подтверждения столь любимой мною параллели между Курёхиным – Гребеничковым с одной стороны и Ленноном-Маккартни с другой. Маккартни, как известно, будучи неоднократно и жестоко оплеванным Ленноном (песня «How Do You Sleep?» – лишь самый известный, но далеко не единственный пример), несмотря на всю безусловную боль, которую причиняют такие нападки, ни одного дурного слова в адрес бывшего друга-партнера себе не позволял и до сих пор не позволяет. Так же, с безоговорочной добротой и нежностью, отзывается о «Серёжке» и БГ.

В 1982 году Маккартни написал щемящую в своей искренней любви к Джону песню «Here Today». Гребеничиков в 1997 году написал песню «Капитан Белый Снег». Услышав, что она посвящена Курёхину, и зная, что Борис не очень-то любит распространяться о содержании своих песен, я все же решился спросить. И вот что получил в ответ:

«Шкипер! Как ты прекрасно понимаешь, у меня почти нет песен, кому-либо «посвященных»:-), но для меня эта песня оказалась действительно связана с ним; когда я ее пою, он как-то «появляется». Писалась она о многом сразу, а получилось, что в итоге он совпал с песней. Вот, так ясно, как я могу сказать».

Где ты бродишь теперь, Капитан Белый Снег
Без тебя у нас гладь, без тебя у нас тишь
Толкователи снов говорят, что ты спишь
Только что с них возьмешь, Капитан Белый Снег

Я мотался как пес по руинам святынь
От Долины Царей, до камней на холме
И глаза белых ступ и тепло стен кремлей
Говорят мне – ты здесь, Капитан Белый Снег

Капитан Белый Снег, Капитан Жар Огня
Без тебя мне не петь и любить не с руки
Как затопленный храм в середине реки
Я держусь на краю, Капитан Белый Снег

То ли шорох в ночи, то ли крик пустоты
То ли просто привет от того, что в груди
Ты все шутишь со мной, погоди не шути
Без тебя мне кранты, Капитан Белый Снег

Мы знакомы сто лет, нет нужды тратить слов
Хоть приснись мне во сне, хоть звездой подмигни
Будет легче вдвоем в эти странные дни
Это все. Жду. Прием. Капитан Белый Снег

Кино, театр, ТВ

«Два капитана 2» были далеко не первым проникновением Курёхина в кинематограф. Тотальный интерес к культуре (или интерес к тотальной культуре?) не мог рано или поздно не привести его к кино – самому синтетическому из всех искусств. И хотя кинематографическая эрудиция Сергея (да и, чего греха таить, вкус тоже) не шла ни в какое сравнение с музыкальной, а «насмотренность» на несколько порядков отставала от «наслышенности», в новое для себя творческое пространство он ринулся со всей энергией.

Скрупулезные историографы откопали, что Курёхин писал музыку к снятому в 1987 году короткометражному художественному фильму «Счастливо оставаться!» и даже к загадочной ленте «Спортивные игры», сделанной на студии «Леннаучфильм» еще в 1981 (!) году. Для меня, как, впрочем, и для многих других, вступление Курёхина в кинематограф началось с фильма Олега Тепцова «Господин оформитель» 1988 года. Для Курёхина это была первая серьезная киноработа, причем работа с по-настоящему достойным его таланта материалом.

Готический, мистический Петербург начала века, перелом эпох, странные inferнальные персонажи, изысканный стиль Тепцова, невероятная фактура главного героя в исполнении актера Виктора Авилова – все это как нельзя лучше попадало в тон курёхинских эстетических пристрастий и самым удивительным образом резонировало с переломным духом перестроечных 1980-х – смесь смутных надежд и ожиданий с тревожными предчувствиями апокалиптического конца. Да и сам Тепцов невероятно располагал к сотворчеству. С одной стороны – тонкий, умный, образованный ленинградский интеллигент, успевший до того, как стать режиссером, закончить Ленинградскую консерваторию. С другой – точный, немногословный, слегка загадочный, но при этом жесткий и практичный руководитель. Я совершенно не удивлялся, когда во время наших нечастых и в основном случайных встреч уже после смерти Сергея Олег рассказывал то о своих проектах по созданию новой системы кинопроката в России, то о работе над каким-то грандиозным российско-британским кинопроектом. Очень жаль, что после «Господина оформителя» и «Посвященного» (музыку к которому тоже писал Курёхин) он так больше в кино ничего и не сделал.

Курёхин же в «Господине оформителе» превзошел себя. Мало можно вспомнить фильмов в истории кинематографа (разве что «Головокружение» Хичкока с музыкой Бернарда Херманна или «Александр Невский» Эйзенштейна с музыкой Сергея Прокофьева, ну еще, быть может, спагетти-вестерны Серджио Леоне с музыкой Эннио Морриконе), где музыка играла бы столь важную, смыслообразующую роль. В «Господине оформителе» она иногда даже перетягивала по своему эмоциональному и художественному накалу, по своей мощной образности изобразительный ряд и игру актеров.

Увы, и для Курёхина эта работа осталась уникальной. Можно вспомнить еще разве что «Замок» Алексея Балабанова. Почему-то эта экранизация романа Кафки существует где-то на задворках фильмографии одного из самых интересных и неоднозначных российских режиссеров, а фильм, на мой взгляд, получился отменный – гротесковый, балаганно-ярмарочный, по-настоящему, по-кафкиански абсурдный. Быть может, он оказался в стороне потому, что абсурдизм его сильно отличается от привычного мрачно-угрюмого взгляда на мир Кафки, навеки закрепленного в кинематографическом сознании черно-белой геометрической графикой «Процесса» Орсона Уэллса.

К работе в кино Курёхин подходил, на мой взгляд, совершенно неразборчиво, хватался буквально за все, что предлагали, и результаты поэтому получались столь разными по качеству, по уровню. Как и для своих ансамблей, больших и малых, как и для «Поп-Механики», музыку к кино Курёхин не столько «писал», сколько записывал. Какие-то мелодические наброски у него, разумеется, были, с ними он и приходил в студию, где по его приглашению собиралась

команда верных друзей-единомышленников. В отличие от «Поп-Механики», подбиралась она уже не по принципу внешней яркости и умению шокировать публику ужимками и прыжками, а по способности извлекать правильные звуки из своих инструментов. Причем не по нотам, которые, как и для концертов, Курёхин не удосуживался написать, а по уже усвоенной ими способности распознавать его специфические команды и методы дирижирования. Составы варьировались в зависимости от конкретной задачи, но музыканты были все профессиональные и проверенные: Гайворонский, Волков, Каспарян, Курашов²⁴⁹, Костюшкин, Чернов, Ляпин.

Но кино – пусть и творчество коллективное, но все же конечный продукт зависит в наибольшей степени от режиссера. В редчайших случаях, как это было, отчасти, в «Господине оформителе», и в особенности в дебижевских фильмах – «Два капитана 2» и уж тем более в специально «подогнанном» под Курёхина «Комплексе невменяемости», – Сергею удавалось оказать решающее воздействие на самую художественную ткань фильма, стать его фактическим, а в некоторых случаях и формальным соавтором.

Хорошо, если режиссер оказывался, как это было в случае с Дебижевым или Тепцовым, единомышленником. Нередко Курёхин брал на себя непосильную задачу, рассчитывая привнести «поп-механическое» революционное сознание в заурядную советскую киноэстрадную попсу («Музыкальные игры»²⁵⁰) или же перестроечную псевдосоциальную «клюкву» («Трагедия в стиле рок»²⁵¹).

Иногда элементарно не везло. По причинам, вспомнить которые я уже не в состоянии, Курёхин не смог принять участие в озвучивании своей роли в фильме Аркадия Тигая «Лох – победитель воды». С Тигаем он тогда довольно близко сошелся, и Аркадий сумел, как мне кажется, поймать уникальный курёхинский нерв и дал возможность ему разыграться – чего стоит безумный танец на лестничной площадке. Но чужой, мертвый голос озвучания сильно подпортил эту незаурядно сыгранную роль. В отличие от дебижевских лент, где Курёхин действовал в привычной для себя постмодернистской, иронично-абсурдистской стихии, здесь ему досталась в общем-то обычная драматическая роль, и в ней он проявил свои, как мне кажется, блестящие актерские способности.

Будучи уже вполне востребован кинематографическим мейнстримом, Курёхин совершенно не чурался, более того – с огромным энтузиазмом и удовольствием отдавался и вовсе маргинальным кинопроектам наподобие ироничного ретро «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» нашего всеобщего приятеля Максима Пежемского или фантастически-мистического триллера «Научная секция пилотов», о загадочном режиссере которого с загадочным именем Андрей И Курёхин рассказывал особенно восторженно.

Период для отечественного кино был смутный. Перестройка и гласность сняли все цензурные барьеры, и на первых порах наступил невероятный, немыслимый ни до, ни после период, когда власти уже не могли, не смели, да и не хотели – просто не знали как, с каких позиций, – контролировать художественный процесс. В то же время еще оставалась – вплоть до развала СССР – исправно выделяющая средства государственная система финансирования кинематографа. Кинематографисты оказались в подлинном раю – снимай что хочешь, отчет не нужно держать ни перед ослабевшим цербером-государством, ни перед еще не вступившим в свои права безжалостным и неумолимым рынком.

Рай этот, как, наверное, и следовало предполагать – в отличие от широко распространенных в советские годы иллюзий – к необычайному расцвету российского кино, увы, не привел.

²⁴⁹ Святослав Курашов (род. 1972) – гитарист, композитор. В 1990-е годы постоянно сотрудничал с Курёхиным в записи киномузыки, неоднократно играл в «Поп-Механике». Участник ансамбля Владимира Волкова «Волковтрио». Автор музыки к нескольким десяткам кинофильмов.

²⁵⁰ «Музыкальные игры» (1989) – фантастически-приключенческий фильм-мюзикл режиссера Виталия Аксенова с участием Игоря Корнелюка, Эдиты Пьехи, Бориса Штоколова и др.

²⁵¹ «Трагедия в стиле рок» (1988) – антинаркотическая драма режиссера Саввы Кулиша.

Тем не менее, именно на тот период и пришлось самая плодотворная работа Курёхина в кино. Писал он много и активно.

В 1992 году, с наступлением капитализма и рыночной экономики, в отечественном кино наступил жесточайший кризис – второй, после сталинского рубежа 1940–1950-х, период «малокартинья». Киножизнь со съемочных площадок переместилась в Дом кино – место постоянных премьер, тусовок, концертов, а то и просто веселых застолий и возлияний. Там у Курёхина сформировалась своя компания – Сергей Дебижев, Дмитрий Месхиев²⁵² (у него Курёхин снялся в не очень запоминающейся роли в не очень запомнившемся фильме «Над темной водой»), художник Толя Белкин, – которую Курёхин стал явно предпочитать прежней музыкальной.

Продюсером месхиевской картины «Над темной водой» выступил давний курёхинский приятель Натан Федоровский²⁵³ – обаятельный, элегантный, состоятельный берлинец. Выпускник философского факультета ЛГУ он еще в 1980 году оказался в Западном Берлине, где сумел открыть и содержать частную галерею русского художественного авангарда. Там же выступали приезжавшие в Берлин Бродский, Вознесенский, Тарковский. Там же Федоровский стал устраивать и выставки западных современных художников: Хельмута Ньютона²⁵⁴, Ребекки Хорн и других. Именно Федоровский сосватал Курёхина как композитора для экспериментального фильма знаменитой немецкой авангардистки Ребекки Хорн²⁵⁵ «Спальня Бастера», посвященного классика немой комического американского кино Бастеру Китону. Снимал фильм постоянный оператор Ингмара Бергмана Свен Нюквист, а главные роли сыграли Дональд Сазерленд и Джеральдина Чаплин. Сергей ужасно гордился и самим партнерством со звездами, и своей музыкой к фильму.

Кризис кризисом, но в канун наступления рыночной экономики перед новым 1992 годом Курёхин сумел раскрутить появившихся на кооперативной волне нуворишей и в союзе с вновь на короткое время ставшим ближайшим другом Гребенщиковым устроил в петербургском Доме кино грандиозную, в подлинно нэпманском духе пышную вечеринку с участием высшей светской и кинематографической тусовки обеих столиц.

К 1990-м годам место и статус Курёхина в общественной жизни страны были парадоксальным образом искривлены. Его известность и признание на Западе стремительно росли. В Ленинграде он тоже все больше и больше становился популярным культурным и светским персонажем, пользовался известностью у достаточно широких кругов ленинградской публики. В Москве и по стране в целом, однако, его имя слышали лишь относительно узкие круги любителей джаза, рока и прочего андеграунда. Трудно сказать, как долго ему пришлось бы преодолеть это отставание, если бы не «Ленин – гриб».

Не думаю, что на этих страницах имеет смысл пересказывать содержание и ход этой телевизионной провокации двух Сергеев – Шолохова и Курёхина – хотя сделана она была настолько блистательно, что даже пересказ ее может доставить удовольствие. Но нужды в этом, уверен, нет. Даже если взявший в руки эту книгу читатель знает о Курёхине совсем немного, что такое «Ленин – гриб» он наверняка в курсе. Те же, кто подзабыл детали – а прелесть там именно в деталях, – легко могут освежить память, посмотрев запись программы на YouTube. Поэтому

²⁵² Дмитрий Месхиев (род. 1963) – кинорежиссер, в 1990-е годы тесно сотрудничал с Сергеем Курёхиным, в том числе и как продюсер и режиссер-постановщик некоторых представлений «Поп-Механики».

²⁵³ Натан Федоровский (1951–1994) – галерист, коллекционер, продюсер. Пропагандист русского авангарда и неофициального советского искусства.

²⁵⁴ Хельмут Ньютон (1920–2004) – немецкий и австралийский фотограф и фотохудожник, один из самых знаменитых и востребованных фотохудожников XX века. Его по большей части черно-белые фотографии отличались провокативным эротизмом.

²⁵⁵ Ребекка Хорн (род. 1944) – немецкая художница и режиссер. Как художница работает главным образом в жанре инсталляции и перформанса.

говорить стоит здесь не столько о содержании, сколько о контексте, смысле и эффекте произошедшего 17 мая 1991 года события.

Положенная в основу замысла и в название программы нарочито абсурдная формула была разыграна и обставлена в двухчасовом действе с тщательно подобранными документальными кадрами и специально поставленными игровыми сценами с комментариями «ученых-микологов» с такой изобретательностью и артистизмом, насыщена таким фейерверком смыслов и образов – визуальных, эстетических, политических, что и сегодня, спустя десятилетия от всего этого захватывает дух.

Я не был вовлечен в замысел и, как и все остальные, увидел программу по телевизору – разве что Сергей предупредил: смотри в этот вечер «Пятое колесо»²⁵⁶. Так что рассуждения мои – рассуждения зрителя. Своей грандиозной мистификацией Курёхин не только поразил всю страну и заставил наивных старичков, по старой советской привычке верящих печатному, и уж тем более произнесенному с телеэкрана слову, обрывать телефоны редакции и в ужасе спрашивать: «Неужели правда?!» Если бы дело ограничилось лишь этим, то «Ленин – гриб» был бы всего лишь забавной хохмой, о которой вряд ли стоило сегодня вести речь. Однако Курёхин поставил под удар не только вполне уже к тому времени обветшавшие ценности в лице Владимира Ильича Ленина или Октябрьской революции – эти идеалы были уже и так давно повержены и не заслуживали того, чтобы тратить на них силы. Удар – остроумный и злой – был направлен по всей перестроечной вакханалии разоблачений. Вдова Сергея Настя рассказывала в одном из интервью:

«Идея программы родилась так: как-то Сергей увидел передачу о смерти Сергея Есенина. Автор программы выстраивал доказательство того, что поэта убили, на совершенно абсурдных вещах. Показывали фотографии похорон Есенина и за кадром говорили: «Обратите внимание, куда смотрит этот человек, а вот этот смотрит в другую сторону, и это означает, что Есенина убили...» Сергей посмотрел программу и сказал мне: «Так можно доказать что угодно».

Как и в статье в «Ленинградской правде» в 1987 году (напомним, скандал был устроен с помощью того же Сергея Шолохова), Курёхин – ошеломив, шокировав, буквально опрокинув свою аудиторию – поставил острейшие вопросы о правде, о доверии к медиа и, соответственно, об их ответственности, о кумирах и легкости их ниспровержения, о наших привычных интеллигентских ценностях. Сделал он это как всегда на грани фола, проявив не только уже известное его поклонникам, но неведомое еще широкой публике парадоксальное мышление, но и незаурядное актерское мастерство, безукоризненно выдержав стиль и сорвавшись вместе с Шолоховым в смех лишь в самом конце передачи, где-то в два часа ночи, когда большая часть зрителей элементарно уже заснула.

То же самое, как считают многие, он сделал и ринувшись головой в политическую кампанию Дугина-Лимонова в 1995 году. И хотя немалая доля истины в таком предположении есть, мне все же представляется, что там дело обстояло несколько сложнее. Но об этом ниже.

Как бы то ни было, но ошеломительный успех акции «Ленин – гриб» сделал Курёхина моднейшим персонажем культурной – уже не только авангардной – тусовки обеих столиц. В числе его постоянных партнеров по перформансам появился Дмитрий Александрович Пригов – художник и поэт, умнейший человек и стержневая фигура всего советского литературного и художественного андерграунда, один из лидеров московского концептуализма. Сотрудничество Пригова и Курёхина было более чем естественным. Пригов издавна, задолго до Курёхина, в своих поэтических чтениях выл, пел, кричал, ложился на пол, то есть прибегал к приемам,

²⁵⁶ «Пятое колесо» – популярная в перестроечные годы публицистическая программа Ленинградского телевидения. В рамках «Пятого колеса» шла программа Сергея Шолохова «Тихий дом», одним из выпусков которой и стала теледиверсия «Ленин – гриб».

которые вполне можно назвать «поп-механическими». Дмитрий Александрович появлялся и в составе большой «Поп-Механики», но особенно памятли их дуэтные выступления – настоящий фейерверк скрытого за гротеском подлинного изящества, а за внешне простоватыми полуэстрадными гэггами – нешуточной глубины и остроты ума. Это были поистине достойные друг друга партнеры.

В 1994 году вместе с Дмитрием Месхиевым был задуман грандиозный телепроект для Первого канала «Немой свидетель». Сергей не раз вздохнул рассказывал об идее передачи, но лучше всего о ее замысле говорит цитата из авторской заявки:

Влияние негритянского культа вуду на Луи Армстронга, ярко проявившееся в нью-орлеанском джазе начала века. (Вудуистский ритуал жертвоприношения мы видели в картине Алана Паркера «Сердце Ангела».) Блюз миссисипской дельты²⁵⁷ и сексуальная энергетика черного населения Америки. Юкио Мисима²⁵⁸ и новый японский шумовой террор²⁵⁹ (в центре – онтологическая связь онанизма и харакири). Советская песня как форма музыкальных заимствований и открытого идеологического плагиата. Советский джаз как форма хасидизма²⁶⁰. Советский рок как форма профилактической работы КГБ.

Загадочный лохнесский маг и чернокнижник Алистер Кроули²⁶¹, одна из главных харизматических фигур оккультизма XX века, и его влияние на Черчилля и Гитлера, а также таких музыкантов, как Дэвид Боуи и «Лед Зеппелин». Чикагский авангард²⁶² и левый радикализм студенческой революции 1968 года во Франции. Экзистенциализм и «новая черная музыка», Жан-Поль Сартр²⁶³ и Малкольм Икс²⁶⁴, «Черные пантеры»²⁶⁵ и Гваттари²⁶⁶. Психоделия, хиппизм и их гуру во плоти Тимоти Лири²⁶⁷, музыкальный футуризм и дадаизм, новая итальянская правая музыка и ранний фашизм. Сан Ра²⁶⁸ – посланник Сатурна, Нон и калифорнийский

²⁵⁷ Дельта-блюз – один из самых ранних стилей блюза, зародился в дельте реки Миссисипи в начале XX века. Чисто акустическая форма блюза, в которой исполнитель – как правило, один – аккомпанирует себе на гитаре, слайд-гитаре и/или губной гармошке. Темы раннего блюза – секс, любовь, нищета, грех. Многие музыканты отбывали тюремное заключение за различного рода преступления. Для богобоязненного большинства черной и уж тем более белой Америки блюз был «дьявольской музыкой».

²⁵⁸ Юкио Мисима (1925–1970) – японский писатель, драматург, кинорежиссер. Одна из крупнейших фигур японской культуры XX века. Яркий представитель воинствующего японского национализма, основатель и лидер так называемого «Общества щита» – крайне правой радикальной военизированной организации. В 1970 году «Общество щита» под руководством Мисимы попыталось осуществить в Японии военный переворот, после неудачи которого Мисима покончил жизнь ритуальным самоубийством харакири.

²⁵⁹ Японская шумовая музыка – радикальная форма музыки, сочетавшая в себе элемента панка, дет-метал и фри-джаза. Сформировалась в Японии в начале 1970-х годов и достигла пика своего развития и популярности в 1980-е.

²⁶⁰ Хасидизм – религиозное течение в иудаизме, распространившееся в XVIII веке среди евреев Восточной Европы..

²⁶¹ Алистер Кроули (1875–1947) – английский поэт, мистик, идеолог оккультизма, черной магии и сатанизма. Был в центре широчайшего комплекса политических, идейных и культурных влияний XX века – от нацизма до рок-музыки.

²⁶² Имеется в виду чикагская школа свободной импровизации и черного авангарда, сформировавшаяся в 1960-е годы: Art Ensemble of Chicago, Лео Смит, Энтони Брэкстон и др.

²⁶³ Жан-Поль Сартр (1905–1980) – французский писатель и философ, основатель экзистенциализма.

²⁶⁴ Малкольм Икс (1925–1965) – видный деятель движения афро-американского меньшинства Америки за свои права. Идейный противник сторонника мирного протеста Мартина Лютера Кинга, Малькольм Икс стоял на радикальных позициях черного превосходства и вооруженной борьбы. В 1965 году был убит.

²⁶⁵ «Черные пантеры» – афро-американская леворадикальная революционная организация, исповедовавшая и практиковавшая методы насильственной борьбы с господствовавшим в США расизмом. Пик активности «Черных пантер» пришелся на 1960-70-е годы.

²⁶⁶ Феликс Гваттари (1930–1992) – французский психоаналитик, философ и политический активист, один из основоположников шизоанализа и экософии (экологической философии).

²⁶⁷ Тимоти Лири (1920–1996) – американский писатель и психолог, разработчик, ярый сторонник и пропагандист ЛСД, как средства раскрепощения психики и личностного роста человека.

²⁶⁸ Сан Ра (настоящее имя Генри Пул Блаунт) (1914–1993) – американский джазовый композитор, поэт и философ. Один из основоположников джазового авангарда. Свое артистическое имя взял в честь Ра – древнеегипетского бога Солнца. Утверждал, что в 1936–37 году был божественным образом перенесен на планету Сатурн, где и осознал свое предназначение «космического музыканта».

культ жестокости (Лаборатории по исследованиям в области выживания²⁶⁹), Джон Кейдж и Судзуки²⁷⁰ (дзен-буддизм в Америке), Гурджиев²⁷¹ и тибетская ритуальная музыка – таковы сюжеты первых телепередач «НЕМОЙ СВИДЕТЕЛЬ».

В этом на первый взгляд хаотичном нагромождении имен и понятий, в то же время очень точно отражаются и идейно-эстетические взгляды Курёхина начала 1990-х, и парадоксальный метод его мышления. Как всегда, по-настоящему яркие и интересные мысли соседствуют со скрытым, а то и явным абсурдистским стебом. Совершенно явственно ощутим – наряду с прежними героями авангарда – крен в сторону радикальной, экстремальной, а то и экстремистской эстетики и идеологии.

Реализовать такой замысел – даже самые разумные его составляющие – было бы очень непросто, но, как рассказывал мне Александр Дугин, Константин Эрнст, вскоре назначенный генеральным продюсером ОРТ, с большим энтузиазмом отнесся к идее. Кто знает – тогда она, возможно, еще и могла бы осуществиться...

В 1994 году Курёхин написал музыку к фильму Сергея Соловьёва «Три сестры». Соловьёв вспоминает, что он был совершенно ошеломлен решением Курёхина провести петербургскую премьеру фильма в «Октябрьском», – камерная картина по русской классике была, как считал, режиссер, совершенно не приспособлена для такого огромного зала. Спасти ситуацию должна была «Поп-Механика» под романтическим названием «Гляжу в озера синие». Но и тут Курёхин пошел наперекор логике – он настоял, чтобы фильм показывали уже после концерта. Прошла «Поп-Механика» – одна из самых ярких, та самая, в которой на сцену выносили завернутого в кокон и поющего Эдуарда Хиля и в которой Ляпин провисел почти весь концерт под потолком, не издав практически ни одного звука. Курёхин остался доволен Хилем, но недоволен остальным. Волновала его не молчавшая гитара Ляпина, а обстоятельство куда более важное: вместо задуманных двадцати обнаженных и покрытых золотой краской арфисток удалось раздобыть только одну. Но, как бы то ни было, к вящему удивлению Соловьёва, загипнотизированный Курёхиным огромный зал послушно отсидел весь фильм.

Знакомство и взаимная симпатия Соловьёва и Курёхина завязались еще во времена «Ассы», а потом укрепились, как рассказал мне Соловьёв, во время работы над «Черной розой», хотя ни в том, ни в другом фильме формально Курёхин участия не принимал. Просто он был ближайшим другом всей новой для Соловьёва компании, и, как постепенно проявилось, не просто другом, а настоящим лидером. «Африка мне говорил: „Курёхин – гений“. А Африкашке я тогда уж стал доверять», – вспоминает Соловьёв.

Первым совместным проектом Соловьёва и Курёхина была «Чайка» в Театре на Таганке, из которого уже тогда вырос совершенно грандиозный, но так, увы, и не реализованный замысел. Слово Соловьёву:

«Решительный поворот в наших взаимоотношениях на «Чайке» произошел следующим образом. Мне все было ясно в пьесе: Тригорин, Аркадина, все их отношения. Все, кроме того маразматического языка, на котором разговаривают Нина с Треплевым: «Какое это дерево? А почему оно такое темное? А потому что ночью темнеют все предметы...» А он мне и говорит: «Как, ты не понимаешь? Это опера!» – «В каком смысле опера?» – «В прямом! Это опера! – Он время от времени съезжал на оперу. – Хочешь, я в следующий раз приеду и привезу тебе кла-

²⁶⁹ Лаборатория по исследованиям в области выживания (Survival Research Laboratory) – основанная в конце 1970-х годов в Сан-Франциско группа так называемого «машинного или индустриального перформанса». Созданные участниками группы механизмы-роботы вступали в шумное, сопровождавшееся грохотом и огнем столкновение друг с другом вплоть до разрушения одной из машин. Перформансы SRL представляли собой социально-политическую сатиру на одержимое войной человеческое сообщество.

²⁷⁰ Дайсэцу Судзуки (1870–1966) – японский философ, буддолог, Один из ведущих популяризаторов дзен-буддизма на Западе. Работал в Америке и оказал огромное влияние на формирование идейно-философских взглядов Джона Кейджа.

²⁷¹ Георгий Гурджиев (род. между 1866 и 1877 гг. в Гюмри, умер в 1949 г. во Франции) – российский философ, мистик, композитор армянского происхождения. Основатель философского учения, получившего название «Четвертый путь».

вир?» И действительно привез потрясающий оперный кливир. (Тут во время нашего разговора Сергей Александрович самым натуральным образом запел: «Какое это дерево? А почему оно такое темное? А потому что ночью темнеют все предметы...»). Замечательный трогательный оперный дуэт. И тут мы стали размышлять – я тогда уже думал об «Анне Карениной», к которой Серёжа, естественно, должен был писать музыку. И мы поняли, что судьба великой русской литературы XIX столетия стремительно движется в сторону оперы. И мы решили сделать русский оперный триптих: «Анна Каренина», «Чайка» и «Доктор Живаго». Были мы веселы, молоды и энергичны, и, не откладывая это дело в долгий ящик, я тут же позвонил Володе Васильеву²⁷², и мы пошли в Большой театр. Володя поначалу, конечно, выпучил глаза на Курёхина, хотя пучить глаза на Курёхина было совершенно нечего. Он был, во-первых, невиданно красив – абсолютный Амедео Модильяни, с тем же роскошеством манер, – и во-вторых, невероятно светский человек. Володя чуть-чуть для вида поломался, чтобы мы тоже понимали, куда пришли, но мы тут же заключили договор. На весь триптих.

Мы с Серёжей оба невероятно завелись. Начать решили с «Доктора Живаго», уже принялись работать над сценографией – «Поп-Механика» чистая, опера начинается со сценографии! Придумали огромный паровоз, который медленно выезжает на зрительный зал. Он начал уже что-то писать – он купил тогда дом на Валдае и все звал меня туда: «Поехали, я без тебя не соберусь. Поехали, мы за месяц все напишем. Ты либретто, я музыку, сценография у нас есть, и мы быстро это дело сваяем...» Планировалось это все как раз на лето 1996 года. В следующий раз я выбрался к нему только когда он уже был в больнице. Я доехал-таки до больницы, но опоздал на два часа...»

Чудовищно жаль, что проект этот остался нереализованным – я даже не берусь представить себе курёхинскую оперу на сцене Большого... Остается надеяться, правда, что ему хватило бы усидчивости написать не только целую оперу, а целых три оперы. Упрямая память подбрасывает воспоминание о неудачном опыте со струнным квартетом для Kronos...

Впрочем, восстанавливая сейчас череду событий, поражаешься безумной работоспособности Курёхина – проекты наслаивались один на другой. В том же октябре 1994 года, едва отойдя от премьеры соловьевских «Трех сестер» и своей очередной «Поп-Механики», Курёхин показал на Фестивале свободных искусств в «Балтийском доме» музыкальную драму «Колобок».

«Балтийский дом» в советские годы был Ленинградским государственным театром им. Ленинского комсомола – совершенно заурядным, даже отдаленно не способным приблизиться к творческим находкам и успеху своего московского тезки. Сменявшиеся один за другим главные режиссеры тщетно пытались вдохнуть в него жизнь до тех пор, пока в 1991 году, воспользовавшись внезапно обретенной свободой, директор театра Сергей Шуб не решился на радикальный шаг. Труппа была по сути дела распущена, а помещение – построенное в 1930-е конструктивистское здание на Петроградской стороне, в Александровском парке, рядом с легендарными корпусами мюзик-холла и планетария (где раньше размещался Народный дом), – было превращено в новую уникальную структуру: театр-фестиваль «Балтийский дом». Каждый апрель туда съезжались лучшие театры Северной Европы, и к некогда забытому очагу культуры стали выстраиваться километровые очереди. На одном из таких фестивалей, в компании весьма достойных коллег – «Дерева» Антона Адасинского²⁷³ и Формального театра Андрея

²⁷² Владимир Васильев (род. 1940) – известный советский-российский артист балета и хореограф, в описываемое время был художественным руководителем Большого театра.

²⁷³ Антон Адасинский (род. 1959) – актер, режиссер, музыкант. С 1982 г. работал в театре «Лицедеи» Вячеслава Полунина, в 1986 г. создал так называемое «физкультурное шоу» для рок-группы «АВИА». В 1987 году основал собственный театр DEREVO. Неоднократный участник «Поп-Механик» Сергея Курёхина.

Могучего²⁷⁴, – Курёхин и решил выступить в неиспробованных до сих пор ролях драматурга, театрального режиссера и театрального актера.

На фоне бьющей через край зрелищности и ориентированных на западные фестивали спектаклей Адашинского и Могучего с их с почти полным отсутствием диалога, курёхинский «Колобок» выглядел эдакой реставрацией советской театральной архаики, какой-нибудь пьесой Арбузова или Рощина, вполне уместной на сцене бывшего Театра им. Ленинского комсомола. Некий Сергей, провинциальный журналист, возвращается в Москву после долгого отсутствия, встречается с друзьями, они пьют водку и разговаривают, обсуждая свои житейские проблемы и поначалу совершенно заурядные события заурядной советской жизни, которые с ними приключились за эти годы. Обыденность обстановки, диалога, костюмов, самих героев – Сергей, Дима, Саша, Тимур – в сочетании с исполняющими их роли культовыми персонажами авангардной тусовки (Курёхин, Пригов, Баширов²⁷⁵ и Новиков соответственно) сообщала всему происходящему на сцене непреходящее ощущение абсурда. Постепенно абсурд проникал из экстрасценического ощущения действия в саму ткань происходящего на сцене: сначала в диалоге (деталей, увы, не помню, цитирую по написанной по свежим впечатлениям рецензии Анатолия «Джорджа» Гуницкого): *«завучали пугающе странные речи о колобке, лисе и нехорошем педрильном дедушке»*, а потом и в сценическом действе. Из оркестровой ямы на сцену подняли некий гигантский агрегат вроде холодильника, какие стоят в торговом зале продуктовых магазинов; скорее всего, его просто притащили из театрального буфета. Затем выкатили рояль, затем появились некрореалисты – Юфит, Циркуль²⁷⁶ и компания. А в качестве кульминации из-за кулис на сцену, а потом и в зал выкатился и долгожданный колобок – огромный проволочный шар, облепленный по всей поверхности вполне съедобными лавашами, которые публика тут же с удовольствием стала поглощать.

Сидя в зале, я не мог отделаться от ощущения, что все происходящее очень здорово напоминает мне казавшиеся очень актуальными тогда рассказы и повести Владимира Сорокина, начинавшиеся, как и курёхинский спектакль, с посконного советского соцреалистического текста и постепенно перераставшие в абсурдистскую постмодернистскую вакханалию. А присутствие на сцене Д. А. Пригова, одно время составлявшего вместе с Сорокиным и Виктором Ерофеевым известную группу ЁПС²⁷⁷, лишь подчеркивало это сходство. В какой степени оно было для Курёхина сознательным, да и вообще, что он хотел сказать этой вещью (если что-то и хотел сказать) – осталось, по-моему, для всех загадкой.

Как мне теперь представляется, искать потайной смысл в этой забаве сейчас – дело безнадёжное. Курёхин был на вершине успеха и признания. Ему везде были рады и всюду звали. «А почему бы не попробовать?» – так, скорее всего, думал он, увидев открывшуюся новую возможность. Как пишет в уже упоминавшейся рецензии, ссылаясь на самого Курёхина, довольно много с ним тогда общавшийся Гуницкий, «текст драмы сочинялся прямо по ходу действия». Шалость, шутка мастера, к лучшему ли, к худшему так и не получившая развития...

²⁷⁴ Андрей Могучий (род. 1961) – театральный режиссер. В 1990 г. основал независимую театральную группу «Формальный театр». С 2013 г. – главный режиссер Большого драматического театра (БДТ) в Санкт-Петербурге.

²⁷⁵ Александр Баширов (род. 1955) – актер и режиссер. Известность и популярность получил благодаря ролям в трилогии Сергея Соловьева «Асса» – «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» – «Дом под звездным небом». Неоднократный участник «Поп-Механик». В 1996 г. основал киностудию «Дебоширфильм», в 1998-м – кинофестиваль «Чистые грезы».

²⁷⁶ Юрий Красев (Циркуль) (1960–2018) – художник, сценарист, актер, один из самых видных некрореалистов. Постоянный участник «Поп-Механик», где он появлялся на сцене, как правило, в ките ле морского офицера.

²⁷⁷ ЁПС – Ерофеев+Пригов+Сорокин. В начале 1980-х годов трое на тот момент совершенно неофициальных, печатавшихся только в самиздате и тамиздате московских литераторов объединились в группу ЁПС для превращавшихся в перформансы совместных чтений по московским и ленинградским квартирам. Я помню одно из таких чтений на квартире Мити Волчека в Ленинграде.

В течение 1994–1995 годов наше общение с Сергеем было уже довольно редким, по особым случаям. Осенью 1994-го мы вместе съездили в Берлин на Berlin Independent Days – грандиозный фестиваль-симпозиум независимой музыки. В тот год организаторы решили в качестве одной из тем для обсуждения взять ситуацию с независимой музыкой в новой, освободившейся от пут цензуры России и, в частности, в Петербурге. Курёхин и его ансамбль своим выступлением в знаменитом берлинском зале «Tempodrome» должны были продемонстрировать чисто музыкальные достижения петербургской сцены. Мы же – Сева Гаккель как глава клуба «TaMtAm», музыкальный журналист Андрей Бурлака²⁷⁸ и я – были приглашены, чтобы проанализировать состояние этой же сцены с точки зрения художественной, организационной и ее представленности в медиа. К уже крепко сложенной и слаженной малой «Поп-Механике» в составе Курёхина, Ляпина, Титова, Костюшкина и барабанщика Юрия Николаева²⁷⁹ Курёхин в этот раз решил присовокупить дуэт «Зикр».

Игорь Силин (Калинаускас) и Ольга Ткаченко, решившие назвать свой вокальный дуэт арабским словом «зикр», обозначающим исламскую духовную практику молебна, появились в Петербурге всего годом ранее. Кажется, именно я их представил Курёхину – помню, что меня с ними познакомил джазовый журналист Вадим Юрченков, и я даже устраивал им какие-то концерты. Мусульманскими молитвами они не ограничивались, и широчайший набор экзотических вокальных культур, которыми оперировал дуэт: тибетские ритуальные песнопения, азербайджанские мугамы, тувинское горловое пение, грегорианский хорал, славянский фольклор мгновенно привлек внимание к дуэту падкого на все новое и необычное Курёхина. Мне тоже «Зикр» сначала показался очень интересным, но вскоре, впрочем, стало ясно, что подход у этих музыкантов слишком поверхностный – ведь на усвоение каждой из этих глубоко укорененных в веках традиционных, вокальных и музыкальных культур уходит жизнь, и что за внешним звуковым сходством ничего, кроме имитации не стоит. Курёхина, однако, как уже было неоднократно сказано, волновала не глубина, а внешние краски, в тот момент он увлекся клезмером²⁸⁰ и, как рассказывает мне уже сейчас о курёхинской задумке Ляпин, «сентиментальный сакс Костюшкина – безусловного мастера вышибить слезу лирикой баллады» в сочетании с зажигательным клезмерским ритмом и вокальной экзотикой «Зикр» должен был дать столь излюбленный Капитаном эффект тотального нагромождения стилей. Все было бы отлично, но за день до концерта внезапно сорвавшийся в алкогольный угар Костюшкин исчез. Курёхин, Ляпин и Титов сутки искали его по городу и с трудом нашли в галерее скончавшегося полугодом ранее Натана Федоровского. Нашли до концерта, но в таком состоянии, что играть Миша уже никак не мог. Его усадили в самолет и отправили в Петербург. Курёхин был в ярости – весь столь тщательно подготовленный замысел престижного фестивального выступления рухнул на глазах.

Но тут невероятно повезло. В полном соответствии с пословицей «на ловца и зверь бежит» прямо на сопровождавшей фестиваль выставке мы с Курёхиным столкнулись с нашим общим приятелем нью-йоркским трубачом Фрэнком Лондоном, познакомились с которым мы еще в первую поездку в Америку в 1988 году. Лондон – ярчайший представитель сложившегося в Нью-Йорке в конце 1980-х и в 90-е только набиравшего силу течения по возрождению традиционной еврейской музыки и слияния ее с современным джазом. Его группа Klezmatics была одним из лидеров всего движения и была даже удостоена премии Grammy. Добродуш-

²⁷⁸ Андрей Бурлака (род. 1955) – музыкальный журналист, историк ленинградского рока. С 1985-го по 1990 год возглавлял созданный им самиздатский рок-журнал «РИО». Автор трехтомной «Рок-энциклопедии. Популярная музыка в Ленинграде 1965–2005».

²⁷⁹ Юрий Николаев (род. 1958) – барабанщик, однокурсник Александра Ляпина по музыкальному училищу им. Мусоргского. Кроме «Поп-Механики» в разное время играл в Ленинградском эстрадном оркестре, а также в группах «Аквариум», «Трилистник», «Выход», «Вермишель Orchestra» и многих других.

²⁸⁰ Клезмер – традиционная народная музыка восточноевропейских евреев.

ный, веселый, открытый Лондон обожал Курёхина и с готовностью и радостью вписался. Разумеется, его клезмерская оснащённость была куда выше костюшкинской, и все получилось даже лучше задуманного.

А на конференции всех шокировал Гаккель. Посреди спокойного деловитого обсуждения способов привлечения к себе внимания мейнстрим-медиа принципиальный рок-идеалист, за несколько лет до этого возмущавшийся тем, что «Аквариум», в котором он играл, становится на путь профессионализации-коммерциализации, вдруг взорвался: «Я не понимаю, что происходит? Где мы находимся? Это Дни независимой музыки или что? Почему мы тогда обсуждаем пути проникновения в мейнстрим? Мы что, не хотим быть больше независимыми?» Точка зрения радикальная, но не лишённая логики...

Курёхина тогда, впрочем, подобные вопросы не беспокоили. Он купался в медийном внимании, благо после громких концертов в «Октябрьском» и СКК, участия в фильмах Сергея Соловьева и, наконец, скандальной телебомбы «Ленин – гриб» искать внимания прессы ему уже не приходилось – она сама валила к нему табуном.

Успех имел, разумеется, и чисто финансовую составляющую, и примерно на этот же период пришлась первая и, насколько я помню, единственная попытка Сергея уехать из страны. Нет, речь не шла об эмиграции как таковой, просто решено было попробовать пожить на Западе. Через одного из многочисленных знакомых в Берлине была снята квартира, куда вся семья – Сергей, Настя, Лиза и совсем ещё маленький Федя – отправилась на неопределённый срок. Это был как бы тест – как получится: приживется или нет. Берлин был выбран по целому ряду причин: после объединения Германии и, соответственно, города немецкая столица ожила: районы бывшего Восточного Берлина с его относительно дешевой недвижимостью как магнит стали притягивать к себе клубы, галереи, художников и музыкантов. Всегда свойственный Берлину дух божественности и андеграунда многократно усилился, к городу было приковано всеобщее внимание, он стал стильным и модным и не без оснований вновь стал претендовать на статус одного из главных мировых культурных центров. К тому же в Германию потекла массовая эмиграция из бывшего СССР, и Берлин в какой-то момент стал перехватывать у Нью-Йорка и звание русской культурной столицы за рубежом. Это обстоятельство, по идее, должно было сильно облегчить социальную и культурную адаптацию к новой жизни – Курёхин, как, пожалуй, никто другой, был человеком социальным, и повседневное плотное общение было для него воздухом, жить без которого он просто не мог. Но главное, Берлин был близко, и Сергей полагал, что сможет легко по мере необходимости приезжать в Москву или Петербург.

Убежденности в правильности принятого решения у него не было, а я к затее этой относился и вовсе скептически – трудно мне было представить себе вечно бурлящего делами, связями, тусовками и проектами Курёхина в отрыве от привычной петербургско-московской среды. К тому же, кроме чисто художественных – музыкальных, киношных, театральных – проектов он все больше и все глубже погружался в жизнь политическую. «Берлинские каникулы» продолжались недолго – месяца через три, явно заскучав, Сергей со всей семьей вернулся в Петербург.

Политическая механика

Измышлять неожиданные, парадоксальные, нарочито шокирующие эстетические или политические построения, а затем со сладострастным наслаждением наблюдать за растерянной, потрясенной, сконфуженной реакцией общества на сотворенный им очередной конструкт – фирменный стиль Курёхина. Я не знаю в истории мирового искусства, медиа или философской мысли подобных ему мастеров провокаций – изящных, умных, остроумных и действенных. На страницах этой книги я вспомнил и попытался по мере сил проанализировать две наиболее яркие из них – знаменитую телемистификацию «Ленин – гриб» 1991 года и менее известное, но не менее важное, жестокое и беспощадное обличение своих товарищей и коллег из ленинградского рок-мира в интервью газете «Ленинградская правда» в 1987 году.

Однако ничто не может сравниться с тем фурором, который Курёхин породил в демократической прозападной интеллигентской среде постсоветской России, для которой он был одним из самых любимых и любовно пестуемых персонажей, своим «внезапным» альянсом с демонстративно антилиберальными и антизападными мыслителями и политиками Эдуардом Лимоновым и Александром Дугиным. Не просто альянс, а демонстративное вступление в основанную Лимоновым Национал-большевистскую партию и провозглашение на проведенной весной 1995 года в Рок-клубе пресс-конференции с участием Курёхина, Лимонова, Дугина и примкнувшего к ним Тимура Новикова «консервативной революции».

Приученная самим Курёхиным и потому уже привычная к самым неожиданным его культам публика поначалу лишь понимающе усмехалась, терпеливо ожидая, что Курёхин – как это было в конце ленинско-грибной программы – наконец-то расхохочется, и всем можно будет облегченно вздохнуть: ну нет, конечно же, это всего лишь очередная хохма-шутка, и Серёжа, конечно же, наш. Однако месяц шел за месяцем, развязка не только не наступала, но и наоборот, напряженность и накал курёхинского противостояния либерализму только росли.

Курёхин объявил о своей поддержке на предстоящих осенью 1995 года выборах в Государственную Думу кандидатуры Дугина и снял где-то в районе Таврического сада помещение для предвыборной штаб-квартиры, которое постоянно было заполнено бритоголовыми лимоновцами.

Журналист Михаил Трофименков, осмелившийся опубликовать острокритичную по отношению к новым революционерам статью в петербургской газете «Смена», встретив в проходных дворах на пути из знаменитого здания на Пушкинской 10 к метро «Маяковская» Курёхина, Дугина и тоже обратившегося в национал-большевистскую веру Егора Летова, получил в ответ на свою критику удар в лицо.

Друзья недоумевали, пытались вызвать Курёхина на разговор-объяснение, в глубине души по всей видимости надеясь услышать в непубличной, дружеской обстановке его подлинную мотивацию, если не откровенное признание, то по меньшей мере какой-нибудь намек на провокационный, игривый характер его очередной эскапады. Зная Курёхинский характер, категорически-принципиальную для него невозможность отступать от своей, тем более публично заявленной, позиции, я совершенно не стремился к подобному рода выяснениям. Тем не менее, дважды принял в них участие. В первый раз меня уговорил на встречу Анатолий Гуницкий. Джордж с огромным уважением относился к Курёхину, Сергей платил ему тем же, и Анатолий счел возможным попытаться провести откровенный дружеский разговор. Меня, как старинного курёхинского друга, он позвал для укрепления своей позиции. Второй такой разговор произошел на квартире Сергея Дебижева и кроме Дебижева, меня и Курёхина в нем участвовал врач Владимир Волков (полный тезка известного контрабасиста). Он не был публичной фигурой, но был очень близким другом, его называли Профессор, и Серёжа очень трепетно к нему относился. Волков, к сожалению, довольно скоро тоже умер, ненадолго пере-

жив Курёхина. Мы задавали Курёхину вопросы: как ты себя мыслишь в этих категориях? Прокламируемые тобою как друзья-единомышленники люди исповедуют и пропагандируют явно тоталитарные идеи полуфашистского толка, почему ты с ними? Курёхин стоял насмерть, говорил, что национал-большевизм – его по-настоящему искреннее очень серьезное убеждение; что гуманизм и прочие либеральные идеи потерпели полный крах, точно так же, как полный крах для России потерпела десятилетиями господствовавшая в нашем либеральном сознании идея о родстве и сближении с Западом. Америка, утверждал он тогда, готова бомбить Сербию. Слова эти, сказанные в 1995 году, оказались пророческими. Через четыре года именно это и произошло – Запад бомбил Сербию, хотя Курёхин до этого и не дожил. Иными словами, позиция его – в полном соответствии с тогда только-только намеченной, а впоследствии и полностью проявленной дугинской – была откровенно жесткой, националистической, государственнической, антизападной, антилиберальной.

На поверхностный взгляд, пытаясь вспомнить, проследить в прежнем, до радикального политического поворота сознании и поведении Курёхина какие-то корни или ростки того, что случилось с ним в последний год жизни, находишь немногое. До перестройки он, как и весь диссидентствующий культурный андеграунд, исповедовал убежденные антисоветизм, антикоммунизм и западничество. Так предполагалось по умолчанию, таковой была и ориентированная на западные культурные и, соответственно, идеологические ценности художественная практика. У нас в Ленинграде, в отличие от Москвы, почти не было просвещенного и образованного антизападного, националистически-русофильско-почвеннического диссидентства – ну скажем, образца Солженицына, Шафаревича²⁸¹ или того же Дугина. Западничество в нашей среде считалось безусловной и безоговорочной нормой. Чрезвычайно редко встречавшиеся отступления от нее воспринимались скорее как аномалия.

Перестройка была воспринята как однозначное и безусловное благо – а как же иначе? Ведь именно благодаря ей появилась возможность выступать, записываться, издаваться, мелькать в кино и на ТВ, ездить за границу, в конце концов, зарабатывать деньги, о которых еще несколькими годами раньше нечего было и мечтать.

Широкая слава и признание Курёхина практически совпали с крахом КПСС и СССР – напомним, переломный в его карьере «Ленин – гриб» случился в мае 1991 года, за считанные два месяца до августовского путча, симпатии во время которого у Курёхина, как и у всех нас остальных, были безусловно не на стороне антизападно, антидемократически настроенных путчистов. Сблизившийся с Курёхиным в последний год его жизни художник, музыкант и активист национал-большевизма Александр Лебедев-Фронтов считает, что перелом в курёхинском сознании произошел во время событий осени 1993 года в Москве, расстрела парламента России. «Курёхин просто воочию увидел, – говорит он в одном из интервью, – что за привычными интеллигентскими масками скрываются банальные свиные рыла тех “либералов и демократов”, которые с экранов телевизора призывали к расправам и запретам. Эти события породили пропасть отчуждения между ним и подобными “поборниками свободы”».

Я помню этот день, Курёхин был у меня в гостях, мы вместе с тревогой и озабоченностью следили за разворачивающимися на телеэкране драматическими событиями. Не было ни однозначной поддержки, ни категорического осуждения, ни тем более возмущения «свиными рылами либералов и демократов».

После 1991 года в стране сложилась абсолютно новая политическая реальность. Раньше политика, если таковая и была, вершилась где-то далеко в заоблачных кремлевских сферах, а теперь она приблизилась вплотную, по сути дела на расстояние вытянутой руки. Петербург-

²⁸¹ Игорь Шафаревич (1923–2017) – видный математик, публицист, общественный деятель. С конца 1960-х годов – участник диссидентского движения, в 1974 г. участвовал вместе с А. Солженицыным в издании публицистического самиздатского сборника «Из-под глыб». В 1982 году опубликовал за рубежом и в самиздате пронизанную националистическим и антисемитским духом работу «Русофобия».

ский мэр Анатолий Собчак, с которым Курёхин пересекался на светских приемах, считался одним из самых влиятельных российских политиков и какое-то время – наиболее вероятным преемником Бориса Ельцина. Эта новая политическая реальность Сергея скорее забавляла и развлекала, чем серьезно заботила. Его редкие комментарии по поводу политических событий, личностей и явлений носили типично курёхинский, игровой характер. Помню, как Сергей бесконечно склонял так и этак фамилию Бурбулис²⁸². Он как ребенок забавлялся необычным звучанием этого имени, ему ужасно хотелось с обладателем этого имени познакомиться, куда-то его приспособить, а больше всего – добиться участия Геннадия Эдуардовича в «Поп-Механике». «Человек с такой фамилией далеко пойдет», – постоянно повторял он. Однажды, прослышав, что Бурбулис принимает участие в какой-то встрече в петербургской гостинице «Европейская», ринулся туда, но встретиться с политиком ему так и не удалось.

Постепенно тяга Курёхина к официальным, а то и властным структурам становилась все более и более явственной. Но и тут, как в искусстве, он не шел традиционным путем. Создавать политическую партию или примыкать к существующей, чтобы войти в Думу, ему было так же скучно, как и, совершенствуя свой пианизм, добиваться первого места на конкурсе Чайковского или Монка. В 1992 году Сергей придумал и зарегистрировал Центр космических исследований, смысл и суть которого не были понятны никому, в том числе, кажется, и ему самому. Но в свойственном ему духе изящной и умелой мимикрии под подлинный советский бюрократизм он сочинил пространный устав Центра, который пестрил задачами типа «запуск в космос пилотируемых космических кораблей», «формирование отдела разведки духа с подсекцией контрразведки» и «создание монументального духовного музея внутренней жизни человека». На самом деле внутреннее содержание новой организации было абсолютно неважно, важно было создавать видимость кипучей общественной деятельности, созывать пресс-конференции, давать интервью, рассказывать о грандиозных научных, культурных и политических проектах.

Все это, однако, делалось вполне в русле уже привычного, всем знакомого и всеми любимого Сергея Курёхина – остроумного, в меру дерзкого, но крайне милого и обаятельного.

Но тем не менее теперь, ретроспективно, можно и нужно проследить проходившие в его сознании и мировосприятии в эти годы процессы, которые и привели к столь радикальному, «внезапному» повороту – и убедиться, что на самом деле он не был таким уж внезапным.

Идеологическое единство художественного андерграунда основывалось на осознании единого врага – подавляющего творческую свободу советского тоталитаризма. С крахом общего врага рухнуло и казавшееся нерушимым единство, и началось расслоение, проявившее доселе скрытые, глубинные, обоснованные куда более фундаментальными, чем увлечение авангардом и западной культурой, национальные, почвеннические корни. Помните сделанное мне в интервью далекого 1982 года и показавшееся тогда всего лишь позой заявление: «я – национал-шовинист» и рассуждения там же о противостоянии русской культуры Западу с его «прагматическим рационализмом». В этом своем растущем национальном самоосознании Курёхин был, разумеется, не одинок. Тот же Дебижев, в 1995 году пытавшийся урезонить своего друга, спустя год-другой после его смерти стал на еще более радикальные почвеннически-имперские позиции. Не говоря уже о проявлении откровенно воинствующего имперского сознания куда более авторитетного и, казалось бы, напрочь прозападного и либерального Бродского в его написанных примерно в то же время – в 1994 году – стихах «На независимость Украины». Ну а в последние годы примеров переориентации в националистическое русло бывших «западников» не счесть.

²⁸² Геннадий Бурбулис (род. 1945) – ближайший соратник и помощник Бориса Ельцина, один из самых влиятельных российских политиков начала 1990-х. В 1991–1992 годах занимал должности Государственного секретаря и первого заместителя председателя Правительства России.

Но вместе с тем было бы, кажется мне, непростительным упрощением сводить радикальные сдвиги в курехинском мировоззрении исключительно к пробуждению дремавшего до поры до времени национализма. Курехин – в первую очередь радикал, а уж во вторую – националист.

Заклучив альянс с НБП, прокламируя идеи «русского фашизма» – заметим, не банально-нацистского толка, а вполне эзотерического, Курехин опирался на столь близкие ему идеи эстетического авангардизма – футуризма, которые и привели в начале века к авангардизму политическому и идеологическому. Отсюда и тяга к неизбывной революционной пассионарности Лимонова и философской изошренности Дугина. Вслед за своими идейными наставниками и товарищами Курехин – прием наиболее благоприятное для него объяснение – пытался встряхнуть погрязающий в буржуазно-мещанско-попсовом самодовольстве русский либерализм.

Точно так же, как почти десятилетием раньше, в 1987-м в интервью «Ленинградской правде» своей жесткой, даже жестокой позицией он хотел (если мы отбросим более мелкую мотивацию личной вражды с Гребенщиковым) предостеречь рок-сообщество против надвигающей опасности самодовольства и самоуспокоенности.

Страна переживала период наращивания первого капиталистического, буржуазного жирка – несмотря на чудовищное обнищание огромной части населения и совершенно катастрофическое финансовое положение государства. Появился запрос на альтернативную левую идею – не только замшелую коммунистическую в исполнении КПРФ имени Г. А. Зюганова, но и яркую, острую, интеллектуальную. Ту самую, которая всегда существовала на Западе (воспитавший нас 1968 год тому лучший пример) и которой просто по определению не могло быть в СССР. Не случайно главными провозвестниками этой «новой левизны» в посткоммунистической России стали прошедший большую часть 1970-х и все 1980-е на Западе Эдуард Лимонов и воспитанный на западном ультра-радикализме Егор Летов.

К этому же периоду относится и сближение Курехина с Сергеем Жариковым – еще одним двинувшимся в политику радикальным интеллектуалом от рок-культуры, сменившим к началу 1990-х шокирующе-дерзкие альбомы возглавляемой им группы «ДК»²⁸³ на альянс с самыми одиозными политиками эпохи – от Владимира Жириновского до Валерии Новодворской.

Новая идея, тем более дерзкая, смелая, провокационная, была для Курехина вещью самоценной. Интересно при этом, что Дугин, который, как казалось, должен был изо всех сил отстаивать серьезность курехинского союза с НБП, в нашем с ним разговоре отнюдь не отрицал версию провокации и игры, проводя при этом интересное разграничение между идеологией и политикой.

«Есть миф, – говорил мне Дугин, – что Курехин примкнул к тому консервативно-революционному движению, которое я тогда олицетворял. Не примкнул! Ему было интересно общаться со мной».

«Но как же не примкнул? Он же напрямую отождествил себя с вашей избирательной кампанией в Думу, даже возглавил ее?» – возражал я.

«Ну и что? Для него это была игра. И для меня в значительной степени это была игра. Интеллектуальная игра, игра на очень большие ставки, но с точки зрения серьезной политики – конечно же, только игра. Это не была серьезная политика. Да, у меня есть идеологические взгляды, и они действительно серьезные, но их воплощение – для меня вопрос вторичный. Вот

²⁸³ «ДК» – созданная Жариковым в 1980 году и просуществовавшая до 1990 г. группа альтернативного, экспериментального рока. Главный смысл и содержание творчества «ДК» – постмодернистское пародийное разъятие и уничтожение широчайшего ассортимента музыкально-культурных архетипов – от классического рока до классической музыки, от советской эстрады до фри-джаза и советского неофициального рока. «ДК» и ее побочный проект «Веселые картинки» оказали большое влияние на формирование альтернативно-радикальной эстетики таких групп как «Гражданская оборона», «Сектор Газа» и др. Сам Жариков активно занимается публицистической и критической деятельностью.

Маркс – считается, что он идеологически один из самых удачливых людей, а политически он лузер. Все, чем он занимался, он провалил».

Вот, пожалуй, именно это в позиции Дугина и в тогдашней – пусть до конца не высказанной – позиции Курёхина я и отказывался принимать. Не понимать, как считает за меня и за многих тогдашних критиков Курёхина Дугин, и как считал тогда Курёхин, а принимать. Не скрою, мне было больно слышать переданные кем-то из общих друзей сказанные с искренним разочарованием и сожалением слова Курёхина: «Я думал, что уж кто-то, а Алики поймет...»

Я, как мне кажется, понял – пусть не в деталях, но в принципе – главный смысл всей затеи. Понял и отнесся к ней и с уважением, и даже в каком-то смысле с восхищением – восхищением красотой, дерзостью замысла, неортодоксальностью, парадоксальностью позиции, решимостью и готовностью идти наперекор и господствующему в обществе мнению, и своему привычному кругу. Ведь Сергей рисковал многим.

Почему же я, понимая и оценивая масштабность замысла и дерзкую провокационность его исполнения не только не поддержал друга, но пытался спорить, переубеждать?

Причин тому несколько. Пусть Дугин и заявляет кокетливо себя не политиком, а идеологом, и пусть реальной угрозы победы Дугина с Лимоновым на выборах в Думу в 1995 году не было, мне все же, в отличие от Дугина, кажется, что политика – не игра. Что игры в политику (и приведенный им пример «лузера» Маркса, доведенные до абсолюта идеи которого привели в XX веке к чудовищным катастрофам и десяткам миллионов жертв, – тому подтверждение), какими бы красивыми и эстетически захватывающими они ни были, – штука опасная. Да, безусловно, лимоновская пассионарность и неподдельная тяга к героизму и к новым радикальным идеям, глубина философского видения, гигантская эрудиция и интеллектуальное очарование Дугина и художественный талант и эстетическая смелость Курёхина ставили, как им тогда казалось, и как я охотно признавал, всю троицу в авангард интеллектуально-политической мысли. Да, и Курёхин, и Лимонов, и Дугин (пусть и в разной степени), очищая фашизм и воспевая революционный террор, видели разницу между идеологическим и эстетическим очарованием вскормленного авангардными эстетами-футуристами раннего итальянского фашизма – и «извращением» (выражение Лимонова) этой идеологии в лице Гитлера и гитлеризма. Но видели ли – могли ли, в состоянии ли были увидеть? – эту разницу шедшие за ними куда менее образованные молодые люди, для которых героизм равноценен насилию, а идеологическая пассионарность превращается в оправдание нетерпимости к любому инакомыслию, а в революционный момент – и в жестокость к обывателю, то есть мирному населению? Не эта ли или похожая пассионарность привела к жесточайшему террору XX века? Да, Дугин признает, что ставки в той игре были высоки. Но не говорит, насколько высоки, забывает, что речь шла о человеческих судьбах, а то и жизнях.

Политически страна, напомним, стояла тогда еще очень даже на перепутье. Капитализм и столь ненавистное Лимонову и Летову а вслед за ними и Курёхину «буржуизм» (хотя по образу жизни к середине 1990-х он сам был уже вполне состоявшимся буржуа – говорю это без малейшего осуждения и даже без упрека) еще очень легко могли быть сметены отнюдь не интеллектуальными леваками, а вполне себе замшелой КППРФ (с лидером которой Геннадием Зюгановым Курёхин играл-заигрывал в одной из телепередач) вместе с подстегивающими ее и присоединившимися к ней леваками. Напомним, что в конце 1995 года рейтинг «буржуазного» Ельцина находился на близкой к статистической погрешности отметке в три процента. И даже спустя полгода, после титанических усилий, миллионных вливаний и едва предотвращенного Чубайсом государственного переворота, когда Курёхин уже при смерти лежал в больнице, в первом туре президентских выборов Ельцин опередил Зюганова всего лишь на те же самые три процента. Проиграй Ельцин и завертись в стране серьезная политическая заваруха, не смели ли бы те самые заботливо выпестованные Лимоновым на дугинской идеологии и летовских

песнях бритоголовые мо`лодцы сначала опопсевшее мещанство, а затем и Дугина, и Курёхина, и, в конечном счете, самого Лимонова с Летовым?

«Не буди зверя», – именно так в одной фразе можно сформулировать то, что я тщетно пытался донести до Курёхина, приводя бесчисленные примеры эстетствующих «буревестников революции» – от Горького до Маринетти²⁸⁴ и Мережковского²⁸⁵. Не пора ли одуматься и перестать играть в эти очень опасные игры?

Конечно, Дугин прав. Курёхин не был бы Курёхин, если бы даже в самую серьезную и принципиально важную для него затею не внес бы элемент игры и провокации. Написанный совместно Курёхиным и Дугиным «Манифест “Новых магов”» по своей содержательности недалеко ушел от Устава Центра космических исследований. Его главный тезис: *«Налицо кризис искусства и кризис политики. В обеих областях упадок. Надо искать импульс вовне»*. А главный вывод: *«Этой новой областью является МАГИЯ. Ситуацию может спасти только п р я - м а я и тотальная замена искусства и политики МАГИЕЙ»*.

Но подобными остроумными провокационными манифестами дело, увы, не ограничилось.

Курёхин вообще известный провокатор – эстетический, художественный и политический. Либеральная идея к тому времени стала знаменем интеллигентного истеблишмента, а провоцировать истеблишмент – стиль Курёхина. Другое дело, что нередко он в свои провокационные идеи верил. И действовал в этом случае не только очень убедительно, но – что очень важно – крайне убежденно. Настолько убежденно, что убеждал себя. Таковы были тогда его убеждения, он так считал, он так думал – я в это верю. Осознавал ли он, что творит провокацию? Да, безусловно. Так что в до сих не утихающем споре о серьезном или игровом характере радикального сдвига Сергея Курёхина в последний год его жизни правы и те, и другие: это была и шутка-провокация, и серьезный политический шаг.

Лимонов в своей «Книге мертвых» пишет, что Курёхина в НБП привели искания какой-то Большой силы, к которой он бы мог примкнуть: *«Если „художник“ не приходит в конце концов к отрицанию индивидуализма, к пониманию того, что нужна сверхчеловеческая величина, которой он мог бы стать частью, то такой „художник“ остается карликом навсегда. Его ждут тусовки, телешоу, пьянки, пошлость, пустота и заурядная смерть от инфаркта или рака простаты. Курёхин умер от саркомы сердца»*.

Лимонов выдает нам мотивацию действия Курёхина, считая, что Курёхин пытался уйти от индивидуализма и примкнуть к новой идейной и духовной общности, которую мнил и продолжает мнить вокруг себя Лимонов. Справедливо это или нет по отношению к самому Лимонову – вопрос для книги о Лимонове. Но по отношению к Курёхину это, как мне кажется, абсолютно несправедливо. У Курёхина действительно была большая и серьезная цель, но она не имеет ничего общего с той, которую ему задним числом пытается приписать Лимонов.

У него была в этом повороте, на мой взгляд, своя, важнейшая для Курёхина, но уже не столько идейно-политическая, сколько личностная составляющая. Он был, безусловно, изящнее своих тогдашних идеологических союзников и к политике подходил как к искусству. Он не бросался примитивными политическими лозунгами, а ставил перед собой задачу внести эстетическую наполненность в политическую жизнь.

Цель Сергея, как мне кажется, состояла в том, чтобы перенести метод безумного построения материала и его организации из области художественных поисков в политику. Тем более что, как я уже писал, в области чисто художественной, сценической этот метод достиг своего

²⁸⁴ Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944) – итальянский поэт и писатель, основатель футуризма. Один из идеологов итальянского фашизма, тесно сотрудничал с Муссолини.

²⁸⁵ Дмитрий Мережковский (1865–1941) – русский писатель, поэт, религиозный философ, одна из самых видных фигур «серебряного века» русской культуры. В течение многих лет вплоть до событий октября 1917 года, которые он отверг, Мережковский предвосхищал, предсказывал и призывал революцию как метафизическую духовную трансформацию.

предела – я имею в виду доведенную до полного абсурда гигантоманию «Поп-Механик», с грузовиками, военной техникой, огромными оркестрами, чуть ли не с вертолетами – и Сергей это понимал лучше других. Понятно, что, наверное, можно было наращивать до самолетов и космических кораблей, но это уже было чисто количественное нарастание, которое не переходило в новое качество. И он – человек невероятно чуткий – не мог это не чувствовать. Ему уже становилось неинтересно, уходила новизна. Каждая новая придумка еще была свежа, но в целом, по-гамбургскому счету, понятно было, что на этой стезе, совершенствуя детали, общее здание уже не изменишь. И куда было выходить? Получилось так, что после художественных манипуляций культурными слоями и идеологическими символами прежних эпох Курёхин понял, что может проявить такую же изобретательность и такую же творческую дерзость, но на поприще политики. И вот это, мне кажется, была та самая задача, которую он вдруг для себя нашел, и которая его увлекла. Он был человеком невероятно увлекающимся – и понесся во весь опор.

Вершить политику поп-механическими средствами – это вам не в очередной раз выводить юродствующих некрореалистов в балетных пачках на подмостки БКЗ «Октябрьский». Впрочем, со свойственной ему «последовательностью» от сценических поп-механических построений отказываться он был не намерен.

Новая идеология – новая эстетика

Радикальный идеологический и политической поворот в голове Сергея не мог не привести и к изменению эстетики. В августе 1995 года уже полностью захваченный новыми идеями Курёхин вывез «Поп-Механику» в Хельсинки – тогда еще никто не мог предполагать, что это финское выступление станет последним выездом «ПМ» за границу. Видеозапись этого концерта оставляет очень странное ощущение. Вроде бы обычная «Поп-Механика». Костюмы, маски, некрореалисты. Джаз, рок, индастриал. Миша Чернов, Саша Титов, Володя Волков, Гриня Сологуб. Есть все, есть всё, но нет веселья. Нет радости. Более того, есть щемящее ощущение грусти и какого-то трагического отчаяния. И поверьте, это не надуманное, не привнесённое задним числом и знанием скорого конца ощущение. Вслушайтесь, как Курёхин поет классический блатной романс «Постой, паровоз!», ставший одной из самых любимых и знаковых песен советского народа после проникновенно-ироничного парного исполнения его Никулиным и Вициным в комедии «Операция „Ы“». «Трогательной в своем идиотизме» назвал курёхинскую версию выложивший эту видеозапись на YouTube бас-гитарист «Поп-Механики» Александр Титов. Мне же видится в ней куда большее, чем привычный для нас и столь милый курёхинскому сердцу поп-механический «идиотизм». Ощущение такое, что великому мастеру иронии уже не до шуток. Неподдельное отчаяние и подлинный трагизм сквозят и в голосе, и в глазах, и в диком танце облаченного в блестящий костюм Ихтиандра Курёхина, и в его грохочущем – кулаками по клавишам – яростном фортепианном соло, и в неумолимом монотонном титовском басы, единственно поддерживающем незамысловатую мелодию и ритм, и в зловещем скрежете судниковской «ЗГИ»²⁸⁶. Титов одет в багровый балахон и черную полумаску; «ЗГА» – в белом бедуинском облачении и куфиях, скрывающих лицо.

Не менее щемящее ощущение оставляют еще две классические советские песни этой «Поп-Механики». Лиричную «Призрачно все» из кинофильма «Земля Санникова», с ее наивным в своей мудрой простоте выводом: «Есть только миг между прошлым и будущим, именно он называется жизнь», Курёхин поет, как кажется, совершенно искренне и проникновенно – со светящимися и чуть ли не наполненными слезами глазами, под прозрачный аккомпанемент трех акустических гитар и скрипки и пронзительное в своей бесстыдной поп-сентиментальности саксофонное соло Дяди Миши Чернова. Нет привычного стебового сарказма и в советской песне о войне «На кургане» («У подножья обелиска в карауле молодые деревца... Сядем рядом, сядем близко, так, чтоб слышать друг друга сердца»), поет которую неведомая никому пожилая женщина в маске (по всей видимости, кто-то из массовки «Ленфильма»). А в трогательном и отнюдь не издевательски выглядящем танце полуобнаженных некрореалистов и новых академистов есть такое сложное наложение эмоциональных и идеологических пластов, что остается только искренне сожалеть, что все это смысловое богатство вывалилось на совершенно не способную оценить его хельсинкскую публику.

(А может быть, я недооцениваю финнов? В июне 1993 года, за два года до последней хельсинкской «Поп-Механики», пародийная финская группа Leningrad Cowboys выступила на Сенатской площади в Хельсинки вместе с Дважды Краснознаменным Академическим ансамблем песни и пляски Российской Армии имени А. В. Александрова. Украшенные утрированно длинными помпадурами невероятно комичные финны с русско-американским названием вместе с величественным советским военным хором пели дилановскую «Knocking on Heaven's Door», прославленную Томом Джонсом «Delilah» и «Happy Together» группы Turtles впер-

²⁸⁶ «ЗГА» – авангардная группа, созданная в 1984 году в Риге мультиинструменталистом Николаем Судником. В 1991 году переехала в Ленинград. Работает на стыке авангардного рока и шумовой музыки. Неоднократно принимала участие в «Поп-Механиках».

межку с «Полюшком-полем», «Калинкой» и «Дубинушкой». Заснятое мудрым и печальным Аки Каурисмяки на пленку выступление со сложнейшей гаммой не столько музыкальных, сколько исторических и политических аллюзий от этого неожиданного и уморительно-трогательного альянса стало великим – без преувеличения – концертным фильмом «Total Balalaika Show».)

А уже месяц спустя после Хельсинки, в петербургском ДК им. Ленсовета, в Малом зале которого полутора десятилетиями раньше зарождалась «Поп-Механика», прошел и самый последний ее концерт. На афише значилось «Поп-Механика 418. Курёхин для Дугина. Памяти А. Кроули». Алистер Кроули – британский маг, оккультный эзотерический мистик первой половины XX века, оказавший огромное влияние на становление радикальной контркультуры, в частности на идеологию и эстетику таких основополагающих ее фигур как Дэвид Боуи и Джимми Пейдж. Важнейшую роль Кроули сыграл и в формировании мировоззрения Дугина, а вслед за ним и Курёхина. 418 – одно из нескольких важнейших чисел в его магических священнодействиях. Лимонов выписал Курёхину партийный билет НБП за номером 418 – по поводу этого билета между вскорости рассорившимися Лимоновым и Дугиным возникли острые разногласия: был он таки передан лично в руки новоявленному партийцу или нет. Ну а сам концерт, как следовало из афиши и как об этом говорил сам Курёхин, являлся ничем иным, как пропагандистской акцией в поддержку кандидатуры Дугина на выборах в Государственную думу.

Вышедший под торжественно-помпезную штраусовскую «Так говорил Заратустра»²⁸⁷ на сцену Лимонов в сопровождении нежного курёхинского фортепиано стал рассказывать об ангелах. *«Часть ангелов, которых принято называть блаими, – поведал он, – выбрала самоуничтожение перед лицом непроявленной изначальной апофатической трансцендентности Бога. Они по свободной воле объявили о своей онтологической вторичности в сравнении с Творцом и остались в раю. Их имена: Михаил, Гавриил, Рафаил. Другая часть предпочла объявить о своей онтологической самодостаточности, о сущностном единстве своего ангельского существа с природой высшего принципа. Иными словами, эти проклятые ангелы заявили о своей божественности. Их имена: Декатрион, Люцифер, Сатана и еще девятьсот девяносто четыре других. И среди них – вся Национал-Большевистская партия, которую я возглавляю».*

После чего Курёхин при робкой и неумелой поддержке Лимонова, под ритмичный барабанный пой, сбиваясь с текста и заглядывая в бумажку, спел песню «Нам нужна одна победа» из фильма «Белорусский вокзал». К концу песни некрореалисты водрузили и привязали ремнями двух своих товарищей на кресты. К ногам и рукам «распятых» были прикреплены горящие факелы с разлетающимися от них, как от бенгальских огней, искрами, а кресты стали раскручивать вокруг своей оси, будто на спортивном аттракционе.

Затем Курёхин попросил публику почтить минутой молчания память Алистера Кроули, после чего на сцену вышел Дугин и на французском, а затем на русском прочел фрагмент из книги «АРАРИТА» Кроули – тот самый, где упоминается звезда 418. Музыки при этом не было, но Курёхин за спиной Дугина совершал какие-то странные ритуально-танцевальные движения.

Не обошлось, конечно, и без чтения «Манифеста “Новых магов”».

Все эти детали я воспроизвожу сейчас, разумеется, уже по кем-то снятой и выложенной на том же YouTube неполной, плохого качества видеозаписи. Но я был тогда в зале ДК им. Ленсовета и хорошо помню очень тяжелое, под стать освещению в мрачно-багровых тонах, даже гнетущее впечатление от концерта.

²⁸⁷ «Так говорил Заратустра» – симфоническая поэма немецкого композитора Рихарда Штрауса. Написана в 1896 году под влиянием одноименной книги Фридриха Ницше. Начальные такты поэмы широко известны благодаря использованию их в фильме Стэнли Кубрика «Космическая Одиссея 2001 года» и в качестве заставки к популярной телепрограмме «Что? Где? Когда?».

Умный Дугин, для которого «Поп-Механика 418» была первой не только в качестве участника, но и в качестве зрителя, тем не менее подметил в нашем большом разговоре о Сергее в 2008 году очень точно: *«Курёхин стал склоняться от оптимистического постмодерна к постмодерну трагическому. Там еще была жизнерадостность курёхинского абсурда, греческая пантеистическая радость, но уже со зловещими тонами конца»*.

А в опубликованном в 2012 году тексте «418 масок субъекта. Эссе о Сергее Курёхине» Дугин пишет:

«Есть мнение, что с годами «Поп-Механика» становилась все мрачнее, от «лучезарного юмора» переходя к «зловещему мракобесию». На самом деле, лишь прояснялся изначальный проект Курёхина. Становясь более понятным от полноты реализации, он начинал пугать».

Позволю себе все же с уважаемым Александром Гельевичем не согласиться. Не думаю я, что в столь милых его сердцу мрачности, зловещести и трагичности последних «Поп-Механик» «прояснился изначальный проект Курёхина». Да и сам себе – нашему с ним разговору – Дугин противоречит.

Как бы то ни было, но если главная задача Курёхина и Дугина во всей этой затее состояла в том, чтобы нарушить самоуспокоенность интеллигенции (по крайней мере, той ее части, для которой имя Курёхина не было пустым звуком), внести в нее раздрай и разлад, то удалось им это блестяще. Настолько, что «мира под оливами» в дележе идейного наследия Курёхина нет и до сих пор. Дугин с Лимоновым (теперь уже не вместе, а каждый сам по себе) и многочисленные адепты национал-большевизма и евразийства тверды в своем убеждении, что Курёхин был с ними до конца, и что «либеральным гаденышам был нанесен сокрушительный удар» (рецензия на «Поп-Механику 418» в «Лимонке»²⁸⁸).

Либеральная же часть курёхинского окружения во главе со вдовой Анастасией первое время стремилась и вовсе как бы забыть эту страницу его жизни, хотя я прекрасно помню оживленную дискуссию, развернувшуюся в 1998 году на первом фестивале SKIIF в Санкт-Петербурге, где была произведена попытка примирить две половинки курёхинского духа – там выступал и уже ослепший, в клобуке, с посохом и огромной иноческой бородой Тимур Новиков, и идеолог «новых магов» и «незримой империи» Александр Секацкий²⁸⁹, и Дугин, призывавший переименовать Петербург в город Курёхин.

А что, спросят меня, ты, Шкипер?

Уже упомянутая рецензия в «Лимонке» заканчивалась характерными словами:

«Ночью после концерта главных недругов «нового революционного альянса Курёхин – Дугин» (далее идет перечисление нескольких фигур петербургской культурно-медийной среды с эпитетами, цитировать которые в своей книге я не считаю нужным. – А. К.) видели в кафе «Фиш-фабрик» на Пушкинской, 10 в расстроенных чувствах. Опасливо глядя на группу веселых и пьяных бритоголовых, они, обнявшись, плакали. Вечно колеблющийся музыкальный критик Александр Кан при этом нервно курил. Их можно понять. Это только начало».

Сегодня колебания мои те же, что и тогда. Я отказываюсь принимать ту или другую сторону. Я не хочу делить Курёхина.

В противовес предсказанию автора «Лимонки» новым началом для Курёхина это не стало. После ожидавшегося поражения Дугина на выборах в Думу в декабре 1995 году Курёхин остыл к политике и вернулся к занятиям музыкой.

²⁸⁸ «Лимонка» – газета НБП, издававшаяся с 1994-го по 2002 год.

²⁸⁹ Александр Секацкий (род. 1958) – российский философ.

Последняя музыка

В январе 1996 года Курёхин полетел во Флориду, куда к тому времени перебрался из родного Детройта наш старинный приятель саксофонист Кешаван Маслак. Кеша, как любовно-дружески называл его Сергей, попал в поле нашего зрения давно. Еще в 1979 его альбом «Humanplexity» с двумя столпами голландского нового джаза, пианистом Мишей Менгельбергом и барабанщиком Ханом Беннинком, стал одним из первых двух релизов только-только появившейся на свет Leo Records. Почти сразу же, узнав из интервью Маслака в канадском журнале «Coda» о его украинском происхождении, я написал ему письмо – я писал тогда многим музыкантам, пытаюсь завести контакты, некоторые из приводили к весьма существенным результатам – описанная выше история с ROVA Saxophone Quartet тому лучший пример. Переписка с Маслаком тоже завязалась, но, в отличие от ROVA, кроме обмена пластинками и благими пожеланиями толку от нее довольно долго было немного. Только в 1989 году, на волне перестройки, когда барьеры уже всю рушились, Маслак впервые приехал в СССР и, вспомнив о своем славянском происхождении, записал альбом «Mother Russia» с Анатолием Вапировым и Михаилом Альпериным. С Курёхиным же сотрудничество началось, насколько я помню, уже существенно позже – в 1995 году, когда в очередной приезд Маслака в Россию они сыграли концерт на сцене Ленинградского Дворца молодежи и сделали несколько совместных записей. В теплой солнечной Флориде Кеша открыл ресторан и мог позволить себе роскошь заниматься музыкой уже в чистое удовольствие.

Именно сделанная в январе 1996 года запись Курёхина с Маслаком положила начало одному из последних проектов Сергея – фирме звукозаписи «Long Arms» или «Длинные Руки».

Это была не первая попытка Курёхина заняться изданием музыки. Еще в самом начале 1990-х была придумана «Курицца Рекордс», в основном для продвижения планировавшегося грандиозного совместного альбома Курёхина – Гребенщикова – того самого, который много позже вылился в «Детский Альбом». Но тогда, насколько я помню, вклад Сергея в творческое лицо лейбла дальше придуманного им броского и остроумного названия не пошел. Совместный альбом с БГ застопорился, формированием репертуара фирмы занялся вложивший в нее деньги менеджер «Поп-Механики» Алексей Ершов. Он стал издавать на ней альбомы Гребенщикова («Русский Альбом», «Песни Александра Вертинского»). Курёхин довольно быстро утратил к этой затее интерес, и вскоре она и вовсе заглохла.

Как и «Курицца Рекордс», «Длинные Руки» стали совместным проектом музыканта и продюсера. Однако сам выбор партнера уже определял многое. Москвич Николай Дмитриев во второй половине 1980-х и начале 1990-х годов был ведущим в стране продюсером и промоутером новой музыки.

Интересно, что, добившись широкого, выходящего далеко за рамки маргинального авангардного мира успеха, Курёхин, тем не менее, интереса к новой музыке не утратил. Созданием «Длинных Руки» он как бы заявлял готовность тратить свое время, усилия и авторитет на издание, развитие и пропаганду явлений искусства заведомо некоммерческих, но тех, которые для него – Сергея Курёхина, всю жизнь остававшегося неутомимым искателем и собирателем новой интересной музыки – обладают безусловной художественной ценностью, невзирая на их очевидную рыночную обреченность. Дмитриев прожил после смерти Сергея еще восемь лет, и «Длинные Руки» развились в полноценный замечательный лейбл новой музыки.

Курёхин не успел увидеть ни одного вышедшего в свет продукта «Длинных Руки», и совершенно естественно потому, что первые релизы лейбла отражали последние месяцы его творческой жизни, то, что он делал вплоть до самого конца и с чем ушел от нас.

«DEAR JOHN CAGE... when you see Sergey, please say hello» – «Дорогой Джон Кейдж, когда увидишь Сергея, передай ему привет», – такое обращенное в «лучший мир» название Маслак и Дмитриев дали записанной в январе 1996-го и изданной уже после смерти Сергея Курёхина дуэтной пластинке. Очень необычная работа – тонкая, прочувствованная и изящная, без каких бы то ни было красотостей и без характерного для Маслака безумного яростного напора. Он и играет не на привычном саксофоне, а на тихой, едва слышной бамбуковой флейте. Печальная и светлая музыка, обращение к умершему учителю Курёхина, дошедшее до него в тот момент, когда и ученик был там же, где-то рядом...

Не знаю, каковы были курёхинские планы относительно «DEAR JOHN CAGE...», но, как рассказывает Слава Гайворонский, в марте-апреле 1996 года Курёхин обратился к нему с предложением записать сольную пластинку для трубы, которая должна была открыть каталог нового лейбла.

Отношения Курёхина с Гайворонским далеко не так широко известны, как с Гребенщиковым, Намного менее известны и плоды их музыкального сотрудничества. Они никогда не были друзьями, у них никогда не было безоговорочно преданного взаимного поклонения, более того, нередко из уст каждого из них я слышал весьма нелестную критику в адрес другого. И все же... все же в этих отношениях была своя очень серьезная и очень глубокая драма, без понимания которой трудно понять и личность, и природу таланта Сергея Курёхина, и его столь противоречивое отношение к искусству – своему собственному и Искусству как идеалу, для него совершенно небезразличному.

Курёхин и Гайворонский – личности по своему человеческому и творческому типу почти диаметрально противоположные друг другу. Углубленный в себя интроверт Гайворонский всю жизнь искал и продолжает искать непостижимый чистый идеал музыки, ради которого он готов пожертвовать всем – карьерой, успехом, даже семьей. Отдавая должное огромному таланту Курёхина, уважая его как музыканта и как личность, к карнавальной поп-механической «мишуре» он всегда относился с недоверием и без особой симпатии.

Парадокс при этом заключается в том, что Гайворонский по своему подходу к музыке не столь уж сильно и отличается от Курёхина. Он такой же постмодернист – я еще много-много лет назад называл композиции Гайворонского «музыкой о музыке», – но постмодернист без стеба, без насмешки. Ирония в его музыке, безусловно, есть (что такое блестящая «Yankee Doodle»²⁹⁰ как не ирония?), но ирония эта добрая, в ней есть любовь к музыке, и она вся о музыке.

Курёхин тоже отдавал должное Гайворонскому-композитору, но самому Сергею – в его проектах – куда важнее был Гайворонский-трубач. И если на поп-механическую сцену Гайворонского было практически (за редким исключением) не вытащить, то в студию, где процесс работы куда более контролируемый, Гайворонский шел гораздо охотнее. Хотя и тут возникали стычки. На правах опытного профессионального музыканта и старшего товарища Гайворонский позволял себе не пропускать случавшиеся иногда провалы курёхинского вкуса. Он рассказывал мне, как они яростно повздорили на записи «Воробьиной оратории», когда Гайворонский стал критиковать курёхинские композиционные решения.

Именно к этому времени, кажется мне, относится наш разговор с Курёхиным о Гайворонском. «Слава ведет себя как гений. А он, увы, не гений», – совершенно серьезно и даже с некоторым сожалением сказал мне Сергей.

²⁹⁰ Yankee Doodle Travels («Путешествия Yankee Doodle») – изданный в 1994 году на SoLyd Records альбом дуэта Вячеслав Гайворонский (труба) – Владимир Волков (контрабас) на котором музыканты представляют традиционную, восходящую еще ко временам войны за независимость американскую песню, широко известную в мире в качестве музыкальной заставки к передачам «Голоса Америки», в виде различных музыкальных форм – блюз, мадригал, fuga, вальс, латиноамериканская песня и диско.

На этом фоне предложение Курёхина найти деньги на запись, выступить в роли продюсера и издателя сложнейшей по музыке и абсолютно авангардной сольной пластинки Гайворонского стало для меня приятным сюрпризом.

Сергей, как рассказывает Слава, сидел в звукорежиссерской рубке весь период записи и как ребенок радовался удачным местам. Увы, вместе удалось записать лишь 20 минут. Остальное Гайворонский доделывал уже сам, хотя в течение первых недель пребывания в больнице Сергей требовал, чтобы Слава приносил ему результаты, которые он самым внимательным образом слушал, комментировал, давал советы.

Главная композиция альбома, его, как выразился Гайворонский, «центр высокого молитвенного значения» – чистое, простое и светлое обращение к Богу «Agnus Dei». Есть, там, правда, и композиция с весьма характерным в свете последнего года жизни Курёхина названием – «Цивилизация № 418». А весь альбом назван предельно просто: «Вячеслав Гайворонский Сергею Курёхину».

Долг Курёхину Гайворонский отдал преданной и самоотверженной работой над переосмыслением, монтажом и сведением первого посмертного курёхинского релиза – «Просто опера». Обычно курёхинская киномузыка была яркой, броской, почти такой же карнавальной, как и «Поп-Механика». Здесь же – сдержанная меланхоличная грусть.

Последняя музыка.

Болезнь и уход

В конце 1995 года я начал готовиться к отъезду в Лондон, где с последних чисел марта 1996 года должен был приступить к работе на Русской службе Би-би-си. Отношения наши с Курёхиным к тому времени были – как бы это выразиться поточнее – неопределенными.

Он явно чувствовал себя уязвленным из-за того, что я не встал однозначно на его сторону в разбушевавшемся конфликте по поводу Дугина – Лимонова – НБП. Я же, хоть и чувствовал определенную неловкость из-за несоответствия, так сказать, его ожиданиям, тем не менее, неправым себя не считал и уж тем более не считал возникшие разногласия поводом прекращать отношения. У него своя позиция, у меня своя, мы ее друг другу высказали – без скандалов, без ссор, без перехода на личности. В конце концов, считал я, позиции у людей меняются, тем более у человека столь увлекающегося и непостоянного, как Сергей Курёхин, а нас все-таки связывали к тому времени почти два десятилетия поначалу тесной дружбы, затем прочных товарищеских отношений, совместной работы, общих увлечений. Много соли было съедено вместе, и мне, конечно же, не хотелось уехать, не проведя с Сергеем по меньшей мере одного нормального вечера.

О моем предстоящем переезде в Лондон Сергей знал, мы говорили с ним об этом еще осенью; он знал, что меня взяли на Би-би-си, не знал только точной даты моего отъезда. Когда он вернулся из Америки – то ли в самом конце января, то ли в начале февраля, – я позвонил, сообщил точную дату, конец марта, и мы условились, что он обязательно зайдет ко мне до моего отъезда. Неделя шла за неделей, он не проявлялся. За неделю-две он все же позвонил, и мы сговорились, что он, как обычно, зайдет ко мне.

Мы провели прекрасный вечер – кажется, чуть ли не впервые вечер у меня дома обошелся без обмена пластинками. Говорили о планах, причем напрямую связанных с Англией, с моим там пребыванием и его намеченном там концерте.

Лео Фейгин, обладавший хорошими связями с руководством «Royal Festival Hall», начал к тому времени переговоры с его куратором по современной музыке Дэвидом Сефтоном о большом концерте «Поп-Механики». «Royal Festival Hall», для тех, кто не знает, – эдакий лондонский аналог «Октябрьского» или концертного зала «Россия» – огромный, на 2500 мест зал, часть «Southbank Centre» – культурного центра на южном берегу Темзы. Место почетное, престижное, за почти полувековую к тому времени историю в нем выступали все и вся: от Pink Floyd до Орнетта Коулмана, от Владимира Горовица до Дэвида Боуи.

Курёхин, разумеется, был в связи с предстоящим (речь шла об осени) лондонским концертом в невероятном возбуждении. Планы разворачивались поистине наполеоновские. Разумеется, какой-то остов «ПМ» приедет как всегда из Петербурга, но он всерьез рассчитывал и на местные, британские силы – уж чем-чем, а рок- и джаз-музыкантами Британия всегда была богата. Составлялся список, в котором были и давние любимцы со времен увлечения авангардом – Эван Паркер, Дерек Бэйли и вся их компания, и старые знакомцы еще по выступлению в Ливерпуле в 1989 году Echo and Bunnymen, и рок-авангардисты Крис Катлер²⁹¹, Фред Фрит и их многочисленные друзья, и безумцы вроде сильно увлекавшего тогда Серёжу Дэвида Тибета²⁹² – эзотерика, последователя Алистера Кроули, сотрудничавшего с Джenezисом Пирриджем и, как Курёхин, обвинявшегося недоброжелателями в симпатиях к нацизму. Сам

²⁹¹ Крис Катлер (род. 1947) – ведущий музыкант и идеолог движения авангардного рока Rock-in-Opposition. Участник групп Henry Cow, Art Bears, Cassiber, Pere Ubu и др. Основатель фирмы Recommended Records.

²⁹² Дэвид Тибет (род. 1960) – британский музыкант, поэт, художник и мистик. Общее увлечение Тибетом и его группой Current 93, в которой сочетались мотивы фольклора, буддизма и индустриальной музыки, стало одним из факторов сближения Дугина и Курёхина.

Дженезис Пи-Орридж²⁹³, тогда еще не превратившийся в пандрогина, тоже, разумеется, был включен в список. Ну а венчало все будущее поп-механическое здание на лондонской сцене имя Ринго Старра. Прекрасно понимая, насколько сложно будет заполучить к себе бывшего битла, Сергей, тем не менее, вовсе не считал задачу неосуществимой. Ему (и, быть может, не без оснований) казалось, что, увидев Старра в записи веселое курёхинское безумство, он непременно согласится. А если согласится, то все разношерстные, противоречащие друг другу, в немалой степени ориентированные на эпатаж, если не на скандал элементы «Поп-Механики» под эгидой добродушного, мягкого, в меру попсового, причисленного практически к лику святых и вместе с тем полуклоуна Ринго обретут долгожданную гармонию. Не говоря уже о внимании, которое будет таким образом привлечено в Лондоне, да и во всем мире к курёхинскому концерту.

Мне в этих планах отводилась роль координатора, связного, переговорщика – и хоть на месте были уже и Лео, и Дэвид Сефтон, совершенно очевидно, что для организации такого грандиозного проекта лишняя пара рук – тем более проверено своих – не помешает. Так и условившись, мы на прощание выпили, по-братски обнялись и договорились, что, как только я обоснуюсь, сразу дам знать и начну работать.

Я прилетел в Лондон 26 марта, и первые несколько недель мне было, прямо скажем, не до Курёхина с его проектами. На поиск квартиры для семьи и устройство быта ушел весь апрель. Изредка я все же выходил куда-то на концерты. Помню, на одном из них, в самом конце апреля, Лео познакомил меня с Дэвидом Сефтоном – невероятно приятным, эрудированным человеком, который с энтузиазмом говорил о предстоящем курёхинском концерте, весьма неопределенно хмыкнул в ответ на мое упоминание о Ринго Старре, но в целом был очень рад появлению в моем лице еще одного добровольного помощника. Мы обменялись телефонами и договорились поддерживать контакт.

5 мая мне то ли позвонил, то ли написал (электронная почта только появилась) Сева Гаккель. Смысл его короткого сообщения был убийственным в своей категоричности: Курёхин в больнице, у него тяжелая болезнь сердца, шансов на спасение нет, жить ему осталось примерно два месяца.

Шок и недоверие (не то чтобы недоверие словам Севы, просто слишком уж невероятным все это казалось) развеивались не сразу. Бесконечные звонки – Насте, Севе, Гайворонскому (Слава ведь к тому же еще и врач), Дебижеву, Владимиру Волкову – тоже врачу, близкому другу Курёхина последних пары лет. Картина вырисовывалась неутешительная. Диагноз – саркома сердца, болезнь чрезвычайно редкая, я о такой до курёхинского случая даже и не слышал. Редкая и практически неизлечимая. Сергей лежит в клинике Военно-медицинской академии – лучшее, что есть в Петербурге. Его смотрят самые известные врачи. Единственная слабая надежда – срочная операция по пересадке сердца. В России делать ее невозможно. На Западе она стоит сотни тысяч долларов, собрать которые, при всей известности и популярности Курёхина, в короткий срок весьма непросто. На ноги подняли всех – от Джоанны Стингрей в Лос-Анджелесе до бывшего культурного атташе Генконсульства США в Ленинграде Мортон Аллена и его жены Мэри-Энн. Жили Аллены в Вашингтоне, людьми были влиятельными и со связями, и к Сергею относились с огромной симпатией (именно они, напомним, организовали в 1988 году его участие в злополучном конкурсе Телониуса Монка).

Но, даже если задача по сбору средств окажется разрешимой, встанут еще две – донорское сердце, получение которого, как известно, заранее предугадать и рассчитать невозможно и

²⁹³ Дженезис Пи-Орридж (род. 1950, настоящее имя Нил Эндрю Мэгсон) – британский музыкант, поэт перформансист, мистик, считающийся основателем музыкального стиля индастриал. Лидер групп *Psychic TV*, *Throbbing Gristle* и др. В 2003 году произвел себе имплантацию женской груди и стал характеризовать свою половую принадлежность как «пандрогин».

ожидание которого способно растянуться на месяцы, а также транспортировка: ее, как предостерегали врачи, Курёхин может просто не выдержать.

Созванивался я с Настей и с Севой практически ежедневно. Сергею о бесповоротной отчаянности его состояния ничего не говорили, и он пребывал в уверенности, что это лишь болезнь, пусть и серьезная, что в ближайшие если не дни, то недели он пойдет на поправку и вскоре выпишется. Лежал он в отдельной палате, и когда первые интенсивные обследования были завершены, к нему потянулся нескончаемый поток посетителей, каждый из которых пытался его подбодрить и развеселить, что превращало все это, как рассказывали потом и Гайворонский, и Дебижев, и другие, в какое-то странное, почти поп-механическое в своем сюрреалистическом абсурде – особенно в пришедшийся на пребывание в больнице 42-й день рождения 16 июня – действо, мало вязавшееся с серьезностью происходящего.

Позвонить в больницу было невозможно, и единственный и самый последний раз мне удалось с Сергеем поговорить в самом конце мая, когда после операции и после осознания окончательности и бесповоротности исхода врачи разрешили ему на сутки прийти домой. Настя строго-настрого наказала мне вести разговор в оптимистичном, если не веселом тоне, и я, разумеется, повиновался. Говорили мы, наверное, с полчаса: я рассказывал о работе на Би-би-си, о первых впечатлениях от новой лондонской жизни, о том, какие концерты успел повидать. Рассказал, разумеется, о встрече с Дэвидом Сефтоном, о том, что он, как и все наши многочисленные общие знакомые в Лондоне, встревожен его болезнью, желает ему скорейшего выздоровления и ждет, когда Курёхин привезет «Поп-Механику» осенью. Говорил, что уже скоро, где-то во второй половине июля, я приеду в Петербург, что к тому времени он уже, конечно же, поправится и выйдет из больницы, и мы здорово проведем время вместе. Он весь разговор держался молодцом, вполне поддерживал мой тон, лишь к концу устал. Я пожелал ему скорейшего выздоровления, сказал «до скорой встречи!» и повесил трубку.

Это был наш последний разговор.

Умер Сергей 9 июля 1996 года.

Приехать на похороны я не смог и в Петербурге оказался лишь на поминальной встрече через 40 дней после смерти.

Вместе со всеми я стоял на Комаровском кладбище, смотрел, не отрывая глаз на еще свежую могилу и с трудом пытался примириться с новым, совершенно неведомым ощущением – жизни без Курёхина. Кусок реальности, который ушел вместе с ним, казался совершенно невозполнимым, и чем можно будет заполнить эту пустоту, представить себе было невозможно.

Послесловие

Эта книга уже была закончена, когда один из почитателей Курёхина, собирающий всё, что связано с его именем, прислал мне аудиофайлы, с несколькими радиопередачами, который Сергей вместе с ди-джем Александром Устиновым вел на петербургском «Радио-1». Вел, когда я уже уехал в Лондон и слышать их не мог. Несколько еженедельных программ вышли в эфир в марте-апреле 1996 года, то есть буквально в последние месяцы и недели активной жизни, практически накануне безвозвратного попадания в больницу.

Каким-то чудом все годы после смерти Курёхина эти передачи ускользали от моего внимания, и я с огромным наслаждением прослушал их все, в очередной раз восторгаясь блеском эрудиции, невероятной живостью, дерзостью, смелостью и изяществом своего друга.

Первоначально программа называлась «Ваша любимая собака». Словом «собака» или «собачатина» не понимавшие и не любившие фри-джаз и джазовый авангард традиционалисты называли эту неприятную для них музыку, и Курёхин не преминул, конечно же, воспользоваться прекрасным словечком и втиснуть в этот емкий образ все то нестандартное, непривычное или, выражаясь его словами, «экстремальное» в музыке, что он так любил и чем хотел поделиться со слушателями.

За два месяца Сергей, со свойственным ему постоянством, несколько раз менял название программы. «Название развивается, не может же программа быть с одним и тем же названием», – несколько не смущаясь, объяснял он. На смену «Вашей любимой собаке» пришла «Наша маленькая рыбка», потом «Русский людоед», потом «Летающий Гинзбург».

Диапазон был огромен – от любимого им японского шумового террора, до гавайской песни, от серф-музыки до чикагской школы свободной импровизации, от индустриального грохота до нежной алеаторики Кейджа, от поп-групп 60-х до китайского джаза.

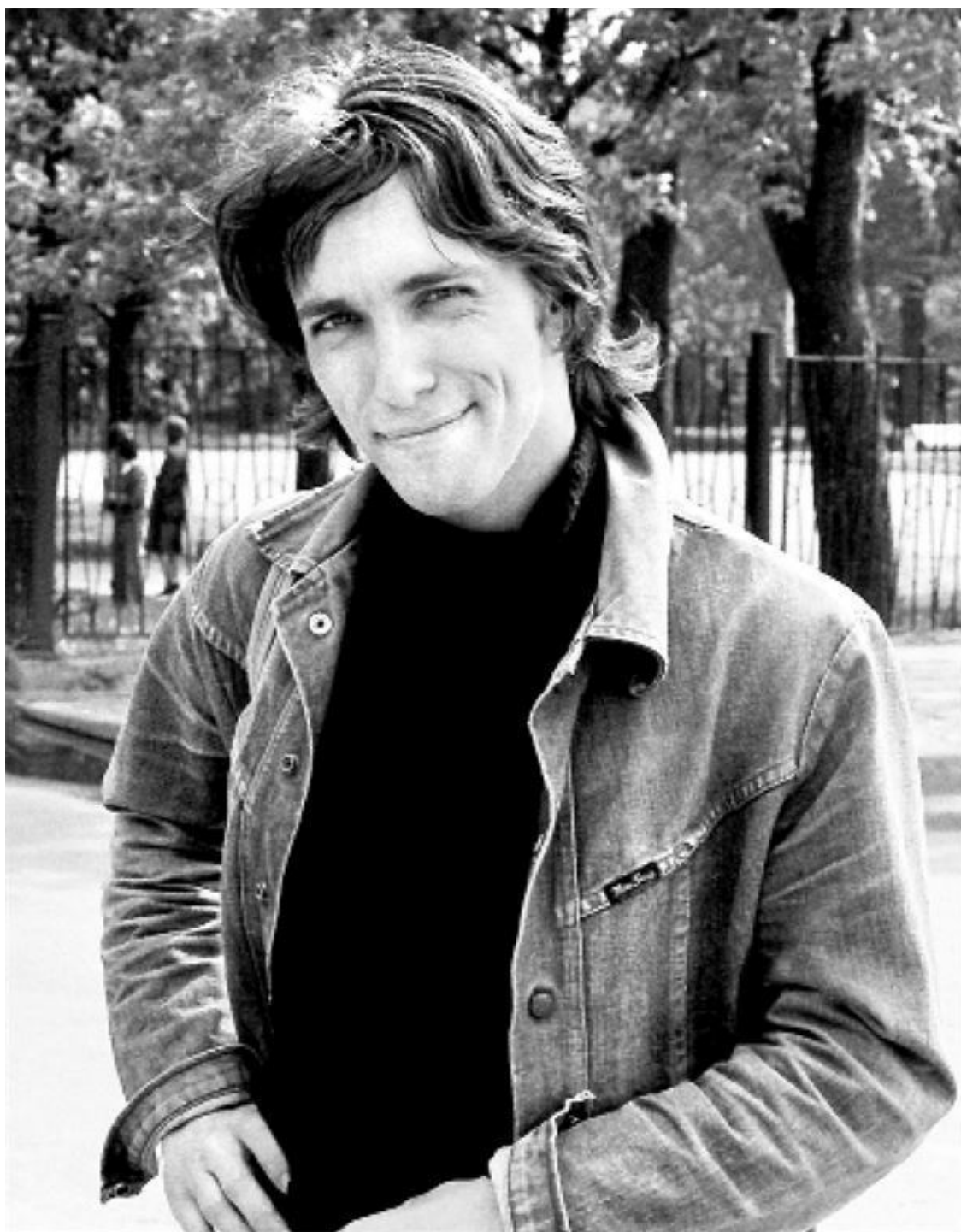
Эстетическое кредо вмещалось в два на первый взгляд противоположных лозунга, характеризовавшие звучащих в программе музыкантов и их музыку: «одичавшие зверюги» и «красота бесконечна». Были и гибриды – типа «мягкий, вкрадчивый экстремизм».

Приглашались гости: «профессор» Владимир Волков, которого Курёхин выдавал в эфире за скрывавшегося в недрах советских эстрадных оркестров гитариста-экспериментатора, Африка, Александр Баширов, Дмитрий Александрович Пригов. Но даже этим привычным, давно знавшим Курёхина и искушенным в импровизационной легкости людям было не просто тягаться с его неистощимой энергией и таким же неистощимым весельем.

Тяжелой апокалиптической мрачности, столь радовавшего Дугина и поглощавшего Сергея почти весь 1995 год «трагического постмодерна» и след простыл.

«Радуюсь жизни, как поросята!» – захлебываясь от смеха, провозглашал он.

Эта радость жизни – главное наследие Сергея Курёхина.



Эта сделанная летом 1980 года западногерманским музыкантом и фотографом Хансом Кумпфом фотография пошла на обложку первого сольного диска Курёхина «The Ways of Freedom», изданного британской Leo Records в 1981 году.



Начавшееся в 1978 году сотрудничество с саксофонистом Анатолием Вапировым стало для Сергея Курёхина первым опытом вхождения в новую для него стихию свободного авангардного джаза. Май 1980 г. Фото – Ханс Кумпф.



Трио Анатолия Вапирова: Сергей Курёхин (фортепиано), Анатолий Вапиров (кларнет, саксофоны), Александр «Фагот» Александров (фагот). Клуб современной музыки, Ленинград. Июнь 1981 г. Фото – Ханс Кумпф.



Во время записи «Jam Session Leningrad» – первой пластинки с участием Сергея Курёхина. В записи принимали участие Анатолий Вапиров, Сергей Курёхин, Александр «Фагот» Александров и западногерманский кларнетист Ханс Кумпф. Пластинка вышла в Западной Германии в 1981 году. Слева направо: Александр Кан, Сергей Курёхин (спиной), Ханс Кумпф, Александр Александров. Студия ленинградского музыкального училища имени М. П. Мусоргского. Декабрь 1980 г. Из архива автора.



Один первых концертов курёхинского состава, которому через несколько лет суждено будет стать «Поп-Механикой». Слева направо: Владимир Волков, Борис Гребенщиков, проходивший в то время увлечение западногерманской электронной группой Kraftwerk и соответственно одетый в строгий костюм с галстуком и выбеленным лицом; Владимир Диканьский. Клуб современной музыки, Ленинград. 1980 г. Фото – Андрей «Вилли» Усов.



Даже на самых первых концертах Crazy Music Orchestra Курёхин стремился использовать самые радикальные средства звукоизвлечения. Клуб современной музыки, Ленинград. 1980 г. Фото – Андрей «Вилли» Усов.



Одно из первых совместных выступлений Сергея Курехина и Владимира Чекакина. На аккордеоне – Элеонора Шлыкова. Клуб современной музыки, Ленинград. 1981 г. Фото – Владимир Пешков.



Союз с Чекасиным оставался определяющим для Курёхина на протяжении всей первой половины 1980-х годов. Фото – Александр Забрин.



В четыре руки. Американский пианист Джон Фишер приехал в СССР туристом и выступал в Клубе современной музыки подпольно. Июнь 1981 г. Фото – Ханс Кумпф.



Сергей Курёхин и двое музыкантов из ROVA Saxophone Quartet – Ларри Окс (слева) и Джон Раскин (справа) на сцене ДК Медиков, Москва. Июнь 1983 г. Фото – Джеки Окс.



«Поп-Механика» в ЛГУ. Слева направо: Сергей Курёхин, Григорий Сологуб, БГ, Виктор Цой. 1984 г. Фото – Дмитрий Конрадт.



Сергей Курёхин, Валентина Пономарёва, Брюс Акли из ROVA Saxophone Quartet и Борис Гребенщиков на сцене «Клуба-81» в Доме-музее Достоевского, Ленинград. Июнь 1983 г. Фото – Джеки Окс.



В начале 1980-х Ханс Кумпф был регулярным гостем импровизационных курёхинских сейшнов. Слева направо: Владимир Волков, Вячеслав Гайворонский, Александр Кондрашкин, Ханс Кумпф, Сергей Курёхин, Игорь Бутман. Фото – Ханс Кумпф.



Сергей Летов практически с самого начала был самым преданным и верным партнером Сергея Курёхина. 1983 г. Фото – Ханс Кумпф.



Снятая объективом «рыбий глаз» вечеринка с Хансом Кумпфом в доме у Аркадия Драгомощенко. Слева направо: девушка Кумпфа, Аркадий Драгомощенко, Зинаида Драгомощенко, Сергей Хренов, Анастасия Курёхина, Ханс Кумпф, Сергей Курёхин. Фото – Ханс Кумпф.



В понимании неофитов новой музыки авангард подразумевал в том числе и использование инструментов, владение которыми считалось необязательным. Борис Гребенщиков – виолончель, Сергей Курёхин – саксофон. Один из импровизированных сейшнов в помещении «Клуба-81» на улице Петра Лаврова. 1984 г. Фото – Ханс Кумпф.



В первой половине 1980-х Гребенщиков и Курёхин были неразлучны. г. Пушкин. Август 1983 г. Фото – Ханс Кумпф.



С женой Настей. Фото – Владимир Пешков.



Будущий джазовый мэтр Игорь Бутман (крайний справа) в то время охотно принимал участие в курёхинских авангардных экзерсизах. Слева направо: Владимир Волков (контрабас), Вячеслав Гайворонский (труба), Владимир Болучевский (саксофон), художник и фотограф Евгений Козлов, Сергей Курёхин. 1983 г. Фото – Ханс Кумпф.



Создатели легендарного утыгона художники Иван Сотников и Тимур Новиков готовят свое детище к выступлению прото-«Поп-Механики» в помещении «Клуба-81» на улице Петра Лаврова в Ленинграде. Саксофонисты Игорь Бутман и Владимир Болучевский. Июнь 1983 г. Фото – Ханс Кумпф.



С джазовым критиком и организатором джазовых концертов и фестивалей Владимиром Фейертагом. Ленинград. Апрель 1984 г. Фото – Ханс Кумпф.



Самая первая «Поп-Механика». На переднем плане – Валентина Пономарёва, с саксофоном – Владимир Болучевский, на заднем плане с бас-гитарой – Александр Липницкий. ДК «Москворечье». Москва. Апрель 1984 г. Фото – Ханс Кумпф.



Курёхин дирижирует первым концертом «Поп-Механики». Слева – Валентина Пономарёва, спиной к объективу – Сергей Летов, справа от него – Игорь Бутман, далее – Александр «Фагот» Александров. ДК «Москворечье». Москва. Апрель 1984 г. Фото – Ханс Кумпф.



«Поп-Механика» в Ленинградском университете. После скандального выступления «Аквариума» на фестивале «Тбилиси-80» Борис Гребенщиков был уволен с работы в ЛГУ, исключен там же из комсомола. В течение нескольких лет он был в альма-матер персоной-нон-грата и на выступлении там «Поп-Механики» в 1984 году вынужден был скрываться за гримом. Слева направо: Сергей Курёхин, Григорий Сологуб, БГ, Виктор Цой. На заднем плане Сергей Бугаев «Африка». 1984 г. Фото – Дмитрий Конрадт.



В момент появления в Ленинграде Джоанны Стингрей Курёхин и Гребенщиков плотно дружили, и она легко влилась в их компанию. Фото из архива Джоанны Стингрей.



Сергей Курёхин крепко подружился с Джоанной и активно помогал ей во всех ее начинаниях. Фото из архива Джоанны Стингрей.



«Аквариум» летом 1985 года. Слева направо: Андрей Отряскин, Сергей Курёхин, Александр Титов, Борис Гребенщиков, Пётр Троценков. Фото – Джеки Окс.



«Аквариум» на репетиции. Слева направо: Александр Титов, Пётр Троценков, Сергей Курёхин, Борис Гребенщиков. Лето 1985 г. Фото – Джоанна Стингрей.



С женой Настей и дочерью Лизой. 1985 г. Фото – Джоанна Стингрей.



Капитан Курёхин гордо красуется в привезенном ему Джоанной Стингрей мундире капитана американской армии на приеме в квартире атташе по культуре Генконсульства США в Ленинграде Морта Аллина. Справа от него – Морт Аллин. 1985 г. Фото – Мэри Энн Аллин.



1985 – джазовый квартирник. Трио Владимир Волков (контрабас) – Анатолий Вапиров (саксофон) – Сергей Курехин (фортепиано) в квартире атташе по культуре Генконсульства США в Ленинграде Морта Аллина. 1985 г. Фото – Мэри Энн Аллин.



Вместе с автором книги у него дома. 1985 год. Фото – Джоанна Стингрей.



«Поп-Механика» в фойе Ленинградского дворца молодежи. Слева направо: Сергей Бугаев «Африка», Антон Адасинский, неизвестная девушка, Игорь Бутман, Александр «Stereo Zoldat» Немков, Сергей Курёхин. Фото – Александр Забрин.



Одна из репетиций «Поп-Механики». На заднем плане стоят Сева Гаккель и фотограф Андрей «Вилли» Усов. Сидят: Игорь Тихомиров, Сергей Курёхин, Александр Кан. На переднем плане директор «ПМ» Алексей Ершов. Фото – Владимир Пешков.



На концерте «Поп-Механики» в Петропавловской крепости в честь дня города. Май 1986 г. Фото – Мэри Энн Аллин.



С двумя верными друзьями и ближайшими соратниками по созданию поп-механического безумия. Слева – Тимур Новиков. Справа Сергей Бугаев «Африка». Фото – Владимир Пешков.



Сергей Курёхин и Всеволод Гаккель. Фото – Александр Забрин.



В гримерке перед концертом. Стоят Владимир Диканьский и основатель фестиваля памяти Курёхина SKIF, виолончелист Борис Райскин. Сидят слева направо: Владимир Болучевский, Виктор Цой, Сергей Курёхин, Игорь Тихомиров. Фото – Владимир Пешков.



Перья на голове. Фото – Андрей «Вилли» Усов.



Сергей старался не пропускать ни одного сколько-нибудь значимого светского события. На открытии выставки в Эрмитаже с Тимуром Новиковым, Сергеем Бугаевым «Африкой» и женой «Африки» Иреной Куксенайте. 1987 г. Фото – Дмитрий Кондрайт.



Два Сергея – саксофонист Летов и универсал Бугаев «Африка» – самые верные и преданные сподвижники Курёхина по «Поп-Механике». 1987 г. Фото – Дмитрий Кондрайт.



Сергей Курёхин – вода. Валентина Пономарёва – вокал.



Клуб современной музыки. 1980 г. Фото – Андрей Усов.



Слева направо: Анатолий Вапиров, автор безумных декадентских костюмов «ПМ» модельер Сергей Чернов, Олег Гаркуша, Юрий Касьяник, Сергей Курёхин. Из архива автора.



Яркий зрелищный образ был для Курёхина нередко важнее чисто музыкальной составляющей поп-механического действия. Концертный зал «Октябрьский», Ленинград. 1988 г. Фото – Владимир Пешков.



Редчайший случай – Курёхин на гитаре. Играл он на ней, впрочем, примерно так же «умело», как и на саксофоне. Важен был не столько звук, сколько визуальный эффект. Концерт на свадьбе Джоанны Стингрей. Слева направо: Курёхин, Юрий Каспарян, Джоанна Стингрей, Виктор Цой. На заднем плане Игорь Тихомиров. Ноябрь 1987 г. Фото – Дмитрий Конрадт.



Некоторые участники «Поп-Механики» – такие как Народный артист СССР, солист прославленного Кировского театра Борис Штоколов с трудом отдавали себе отчет, в какую авантюру они вписываются, поддавшись неодолимому курёхинскому обаянию. Концертный зал «Октябрьский», Ленинград. 1988 г. Фото – Владимир Пешков.



У Чекакина Курёхин очень успешно научился выстраивать гротескные сценические представления, ставшие затем «Поп-Механикой», и куда менее успешно – играть на саксофоне. Фото – Владимир Пешков.



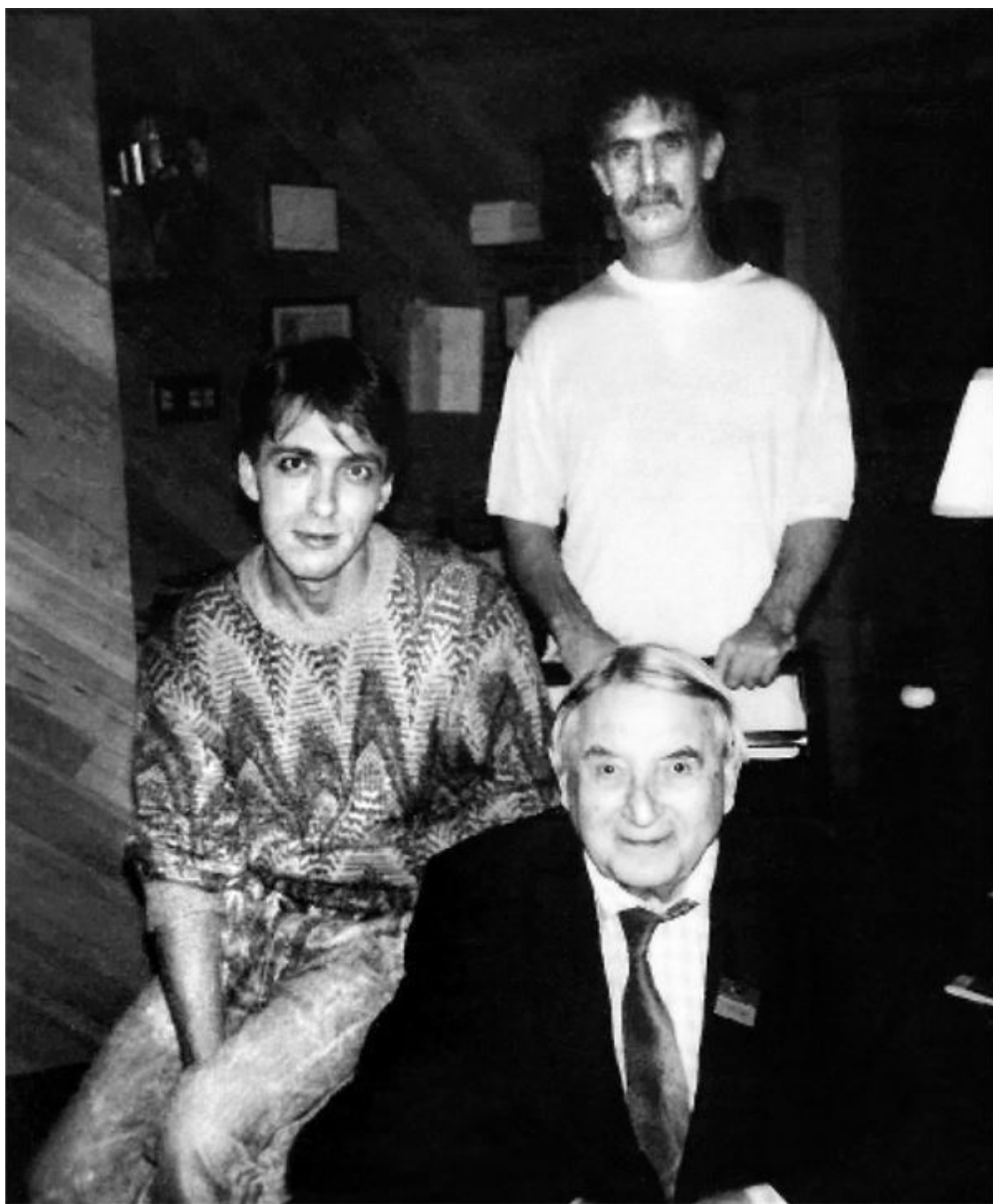
«Водная симфония» – исторический перформанс с Джоном Кейджем в мастерской Сергея Бугаева «Африки». На заднем плане слева направо: Александр Кан, Джон Кейдж, Иван Шумилов, Сергей Чернов, Ирена Куксенайте. На переднем плане Сергей Бугаев «Африка» и Сергей Курёхин. Справа от них Тимур Новиков. Ленинград. Июнь 1988 г. Фото – Анатолий Сягин.



Играть можно не только на рояле, но и в рояле. 1988 г. Фото – Ханс Кумпф.



А еще и под роялем. 1988 г. Фото – Ханс Кумпф.



В октябре 1988 года во время пребывания Курёхина в Лос-Анджелесе Джоанна Стингрей отвезла его в гости к Фрэнку Заппе. Там неожиданно оказался еще один русский музыкант – известный американский композитор и дирижер русского происхождения Николас Слонимский. К сожалению, эта фотография – единственное, что осталось от общения Курёхина и Заппы. Фото – Джоанна Стингрей.



Нет, вот еще: на память о встрече Заппа открутил от своего автомобиля именной номерной знак и подарил его Курёхину. Фото – Александр Кан.



БГ и Курёхин. Фото – Владимир Пешков.



Продюсер Leo Records и многолетний издатель Курёхина Лео Фейгин представляет своего подопечного перед выступлением «Поп-Механики» на фестивале нового джаза в западно-германском городе Мёрс. Август 1989 г. Фото – Ханс Кумпф.



Спустя год после яростной схватки с Джоном Зорном на сцене нью-йоркского Knitting Factory напряженность забыта, и друзья-коллеги спокойно сфотографировались вместе перед выступлением «Поп-Механики» на фестивале нового джаза в западногерманском городе Мёрс. На заднем фоне Тимур Новиков и Александр Ляпин. Август 1989 г. Фото – Ханс Кумпф.



«Поп-Механика» на фестивале нового джаза в западногерманском городе Мёрс. Август 1989 г. Фото – Ханс Кумпф.



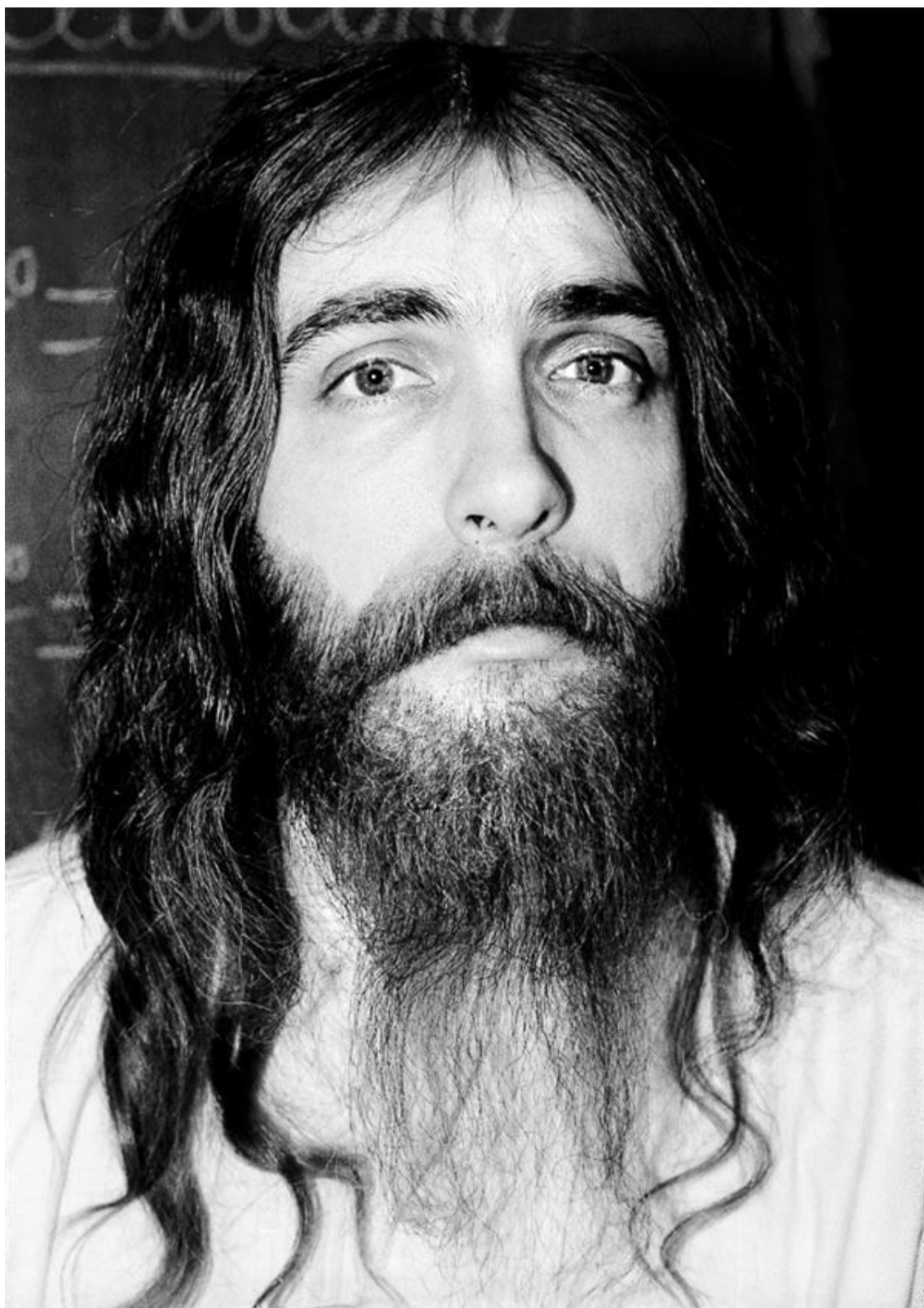
Гребенщиков и Курёхин. Два капитана на съемках фильма «Два капитана 2» Сергея Дебижева. 1991 г. Фото – Андрей «Вилли» Усов.



Капитан Курёхин в окружении матросов крейсера «Аврора» во время съемок фильма «Два капитана 2». 1991 г. Фото – Андрей «Вилли» Усов.



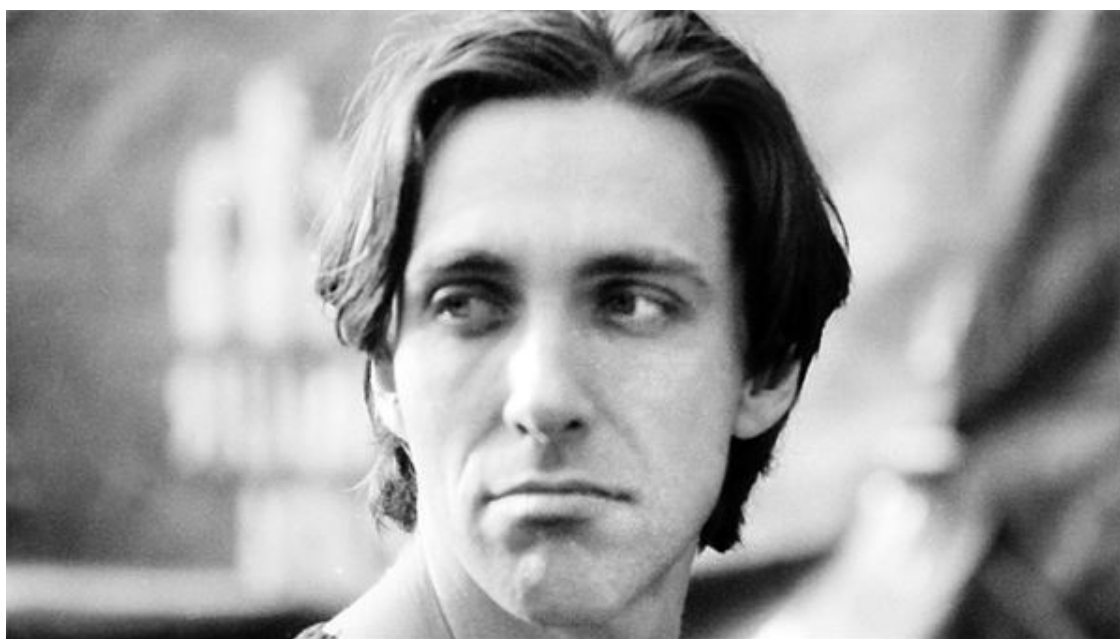
Спектакль «Колобок» по пьесе и в постановке Сергея Курёхина. Слева направо: Тимур Новиков, Юрий Красев «Циркуль», Дмитрий Александрович Пригов, Сергей Курёхин. Театр «Балтийский дом», Санкт-Петербург. 1994 г. Фото – Дмитрий Конрадт.

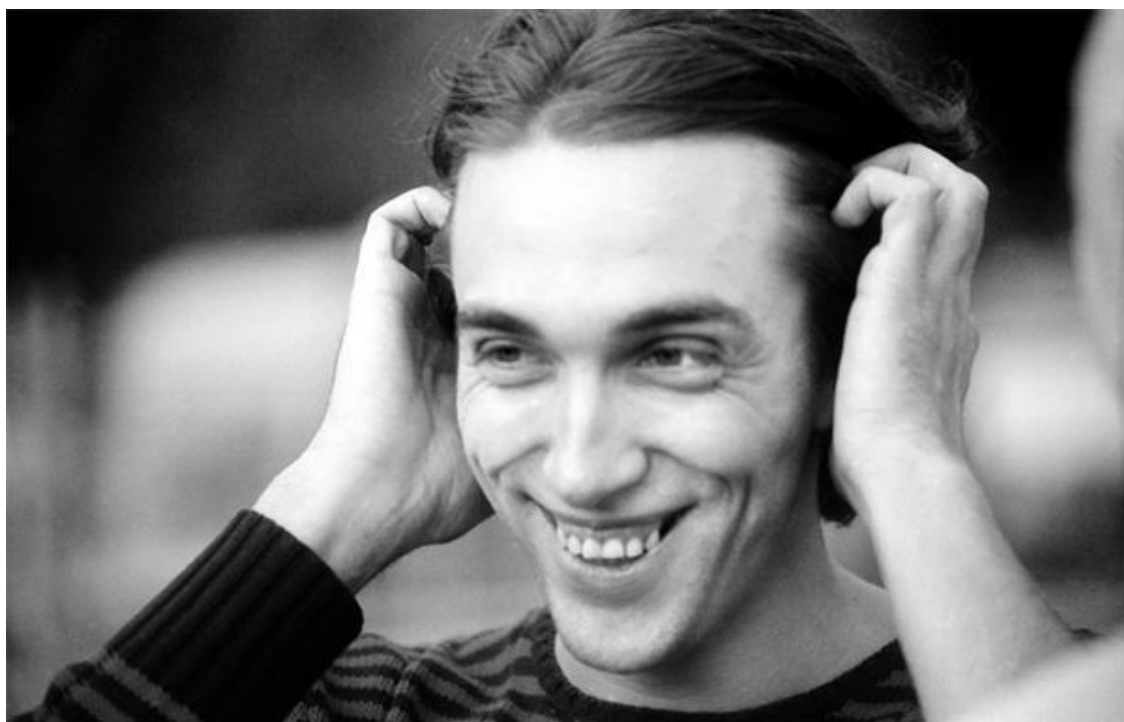


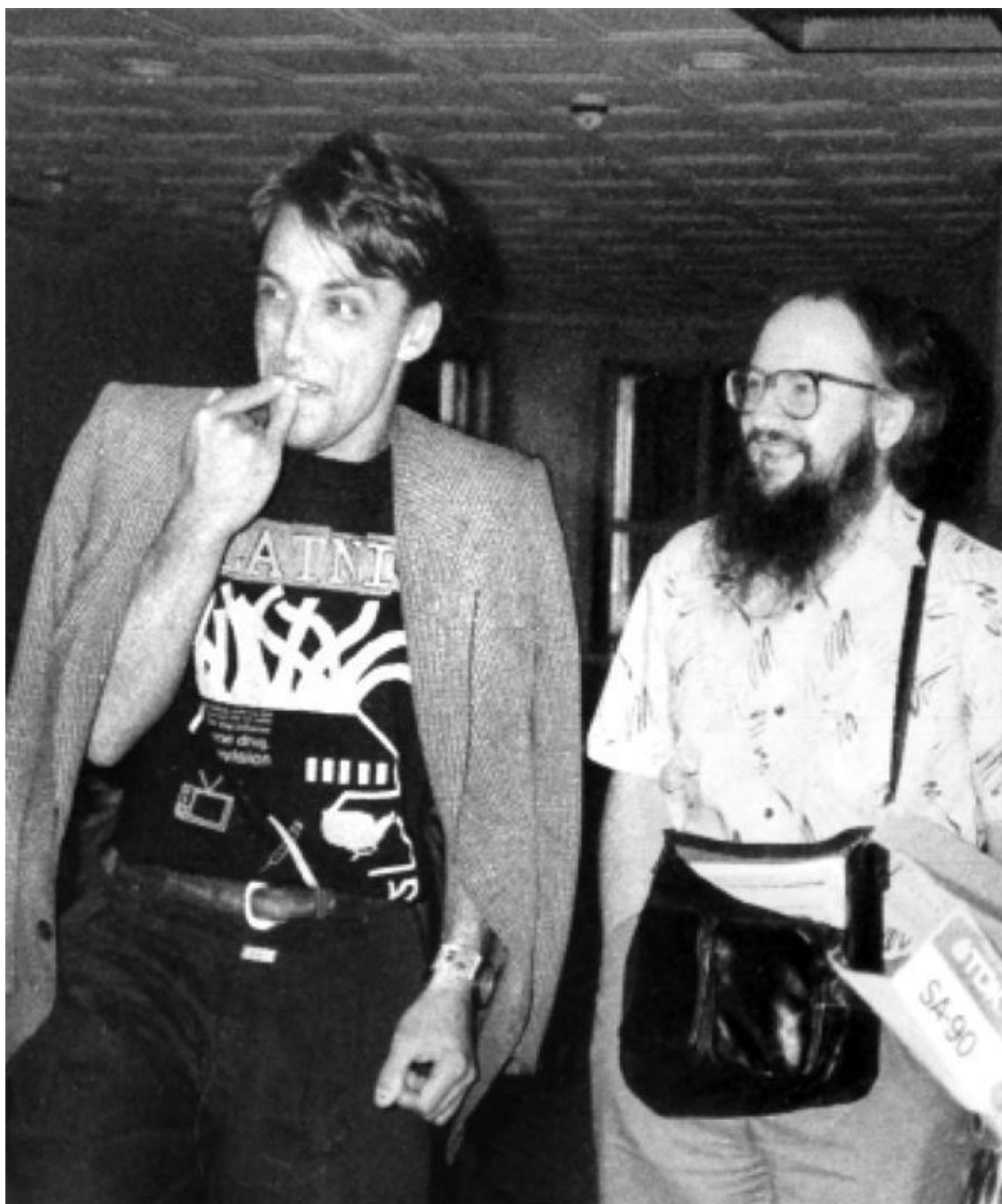
Курёхин в роли профессора Гендельбаха в фильме Сергея Дебижева «Комплекс невменяемости». Съемки проходили на химическом факультете СПбГУ. 1992 г. Фото – Андрей «Вилли» Усов.



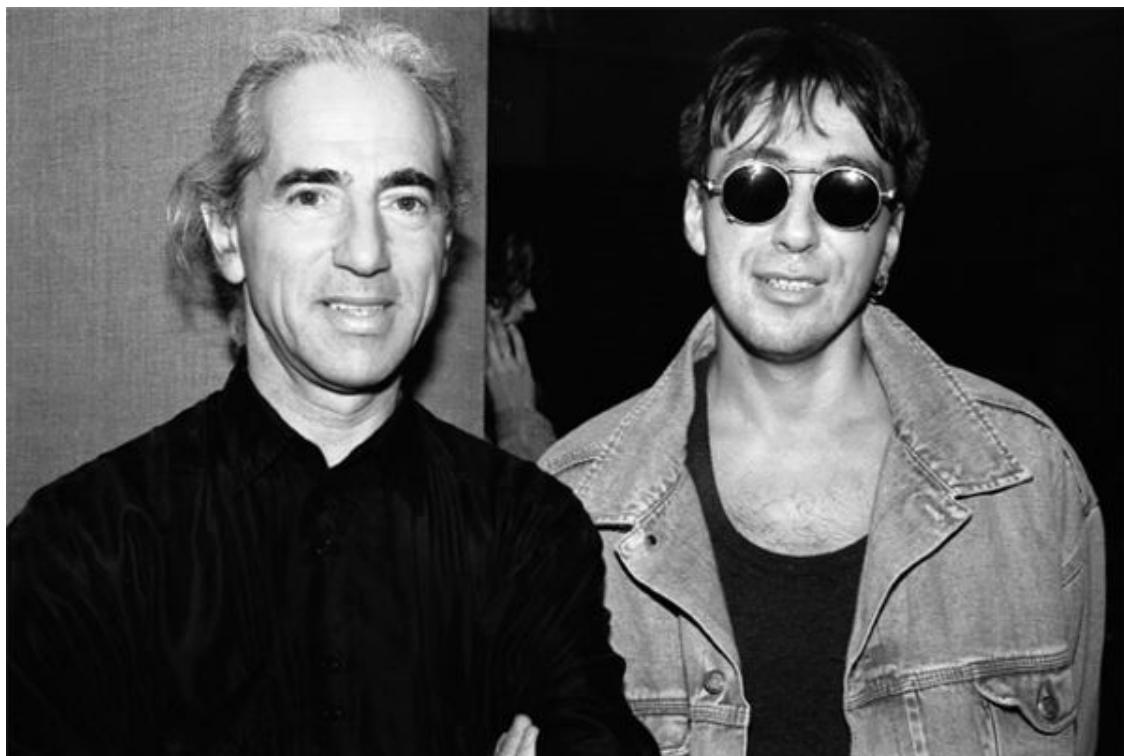
Сергей был невероятно фотогеничен и Ханс Кумпф прекрасно уловил это в серии портретов разных лет.







Николай Дмитриев – основатель и руководитель культурного центра «Дом» в Москве. Вместе с ним Курёхин в последний год жизни основал фирму «Длинные руки». На этом снимке они вместе на концерте «Независимые музыканты Югу Африки». Московский Дворец молодежи. Май 1989 г. Фото – Александр Забрин.



С Севой Новгородцевым. Фото – Андрей «Вилли» Усов.



Излюбленная поза: в дуэте с БГ...



...и СОЛО.